

Departamento de Estudios Históricos y Sociales  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata

**La producción escrita sobre la colección de arte de Ignacio Acquarone.  
Archivo, escritura de la historia y figuraciones del coleccionismo**

Tesis presentada para la obtención del título de Licenciado en Historia de  
las Artes. Orientación Artes Visuales

Áreas temáticas: Historiografía del arte | Coleccionismo artístico

Directora: Dra. Berenice Gustavino

Tesista: Prof. Juan Cruz Pedroni

## Índice

I.	Resumen .....	2
II.	Introducción .....	2
III.	Marco teórico-metodológico .....	3
IV.	Estado de la cuestión .....	6
V.	Representar la colección: el catálogo <i>Pintura argentina</i> (1955) .....	9
VI.	Escrituras de la historia .....	12
	VI.1. La operación historiográfica .....	12
	VI.2. Figuras de la historia .....	13
VII.	Tiempos de la colección .....	15
	VII.1. Narradores: viajar, mirar, escribir .....	15
	VII.2. Objetos: recolectar, exhibir, perder .....	17
VIII.	Espacios de la colección .....	21
	VIII.1. Geografías .....	21
	VIII.2. Acumulaciones .....	24
IX.	Conclusiones .....	25
X.	Bibliografía .....	26
ANEXO I. Cronología de la producción escrita sobre la colección Acquarone .....		31
ANEXO II. Estudio sobre la génesis del catálogo <i>Pintura Argentina</i> .....		35
ANEXO III. Adenda sobre la reproducción y la circulación impresa de obras de la colección .....		51
ANEXO IV. Imágenes .....		56

## I. Resumen

La presente tesina analiza los escritos producidos sobre la colección de arte de Ignacio Acquarone, durante su formación y circulación y después de su dispersión (1948-1982). Se caracteriza el catálogo de la misma y se problematiza a partir de un archivo de investigación la relación entre el coleccionismo y la operación historiográfica y entre la colección y determinadas figuras de la historia. Asimismo, son indagadas las figuraciones del espacio y del tiempo en los relatos sobre la pinacoteca, con atención a los esquemas retóricos y temáticos de larga duración que operan en los mismos.

## II. Introducción

En la presente tesina se analizan textos que se relacionan de diferentes modos con la colección privada de arte de Ignacio Acquarone, empresario argentino radicado en la provincia de Entre Ríos (1910-1984), conformada a partir de la década de 1940 y disuelta en la de 1980. El trabajo pretende contribuir al estudio histórico de la escritura sobre arte en Argentina en su relación con otras prácticas culturales y aspira a considerar el fenómeno del coleccionismo de arte en un sentido amplio que comprenda su inscripción en los discursos sociales. El aporte que intenta realizar esta tesina concierne tanto a la importancia del caso, que permanece sin ser estudiado, como a la estrategia metodológica, que incorpora la palabra escrita como una dimensión constitutiva del objeto de estudio.

Focalizamos con este trabajo la relación entre el coleccionismo y la escritura sobre arte, prácticas que en los años en los cuales la colección tiene circulación en exposiciones (1952-1966) se intersectan tanto en sus respectivos procesos de consolidación como en la de otros fenómenos contemporáneos. En el período que consideramos, los coleccionistas se transforman en figuras públicas sobre las cuales los medios gráficos dan a ver y a leer. La multiplicación de soportes para la escritura sobre arte incluye en este momento histórico a libros, carpetas y publicaciones periódicas así como a piezas gráficas que están ligadas a la circulación comercial de las obras<sup>1</sup>. Las colecciones privadas ofrecen un corpus a los relatos históricos sobre arte argentino y las monografías y panoramas sobre arte informan

---

<sup>1</sup> Un ejemplo elocuente lo constituyen las piezas gráficas de la galería comercial Bonino, principal proveedor de Acquarone, que entre 1951 y 1979 aumentan sus dimensiones y frecuencia de aparición (Giunta, 1995: 282). Para una visión integral acerca de la escritura sobre arte en Argentina en el período cfr. la tesis de Gustavino (2014).

sobre una estrecha relación entre el coleccionismo y las prácticas editoriales<sup>2</sup>. También en este período, el “interior” y en particular el “Litoral” se circunscriben por la crítica de arte como ámbitos de producción artística<sup>3</sup> lo que contribuye a formar un espacio de inscripción discursiva para la radicación de la colección que aquí estudiamos.

En este escenario de transformaciones y desplazamientos, el estudio histórico de la producción de sentido debe pensar la heterogeneidad de los tiempos que operan en la escritura; la insistencia de verosímiles sociales y la reinscripción de modelos narrativos. Los efectos de novedad que puedan indicar una diferencia con desempeños anteriores o los de actualidad que se reconozcan por la sincronía con otros contemporáneos, se producen a través de continuidades en los repertorios temáticos, en las estrategias constructivas ya afianzadas en los medios gráficos y en la reanimación y el tránsito hacia otros emplazamientos de figuras literarias que pertenecen a una larga duración cultural.

### III. Marco teórico-metodológico

El presente trabajo se inscribe en el programa de una historia cultural de la escritura sobre arte. Partimos de la noción de literatura de arte [*litterature d'art*] caracterizada por Jöelle Prunghaud (2008) como un área en la que se inscriben desempeños escriturales divergentes, transversales a diferentes emplazamientos genéricos, posiciones de autor y contextos de producción<sup>4</sup>. Las nociones abordadas en la tesina recuperan líneas de pensamiento que tuvieron al proyecto foucaultiano de la arqueología (Foucault, 2002) entre sus condiciones de posibilidad tanto en la teoría de la escritura (Barthes, 2009; Derrida, 2012) como en la historia cultural (De Certeau, 2006; Chartier, 2007).

---

<sup>2</sup> Fermín Fèvre comenta en estos términos la sincronía entre historia del arte y coleccionismo: “Nace así un nuevo tipo de coleccionista, que se interesará por el arte nacional y buscará integrar en sus colecciones los distintos períodos del arte local. Esto coincide con la aparición de libros dedicados a historiar el arte” (1974: 59).

<sup>3</sup> Cfr. los capítulos “El movimiento del Litoral” en *La pintura argentina del siglo xx* (Córdova Iturburu, 1958) y “Pintores de raíces telúricas. Gambartes y El Litoral” en la *Historia del arte en la Argentina* de R Brughetti (1965). Es importante señalar las exposiciones del Grupo Litoral desde 1950 y la creación de la Galería del Litoral en 1967.

<sup>4</sup> Nos interesa señalar el antecedente a esta perspectiva - extensiva y diacrónica- que constituyó en la historiografía del arte clásica el trabajo filológico de Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur* (1924). Trabajo al que la noción de archivo nos permite un acercamiento renovador.

En este territorio circunscribimos como objeto de estudio las marcas de un fenómeno –el coleccionismo de arte- en una de las materialidades en las que éste se asienta –la palabra escrita. El espacio de la escritura es asumido como un orden de las cosas en el que los objetos de arte son transformados sin perder su heterogeneidad. La operación de escritura produce para estos tanto un lugar de inscripción y de conservación como de borramiento y de diseminación (Foucault, 2002; Derrida, 2012; Chartier, 2007).

La historia formativa de nuestra investigación tiene como antecedente las prácticas historiográficas que rehabilitaron la historicidad del texto y su alteridad con respecto a la imagen y que visualizan a la escritura de la historia como una semiosis que parte del trabajo con objetos materiales (De Certeau, 2006). En nuestro área, seguimos la apuesta formulada en el *Journal of Art Historiography* a hacer una lectura de catálogos e inventarios “a contrapelo” que reconozca la opacidad de sus operaciones constructivas (Freddolini, 2012).

La relación entre escritura y coleccionismo es pensada desde el programa de Roger Chartier para la historia cultural, cuyo principio es no partir de un *a priori* sociológico para estudiar los fenómenos culturales sino indagar, por el contrario, en la producción cultural de lo social (Chartier, 2007). Esto implica pensar en la escritura -desde la génesis de los textos hasta las formaciones de discurso- en una *situación de producción* (Verón, 1997) con relación al coleccionismo. Nuestra lectura de los textos no se limita a su tratamiento como documentos, es decir, como momentos heurísticos en la investigación sobre otra práctica cultural, por lo que no suponemos la anterioridad o exterioridad de la colección respecto de aquellos. En cambio, considera a su escritura, como una serie de acontecimientos de la cual puede escribirse una historia, con insistencias y discontinuidades.

Tomamos al discurso como productor performático de realidad social, a la vez que como un tamiz –un filtro y una pantalla frente a lo real-, una figura que nos permite señalar nuestra distancia con respecto a un realismo ingenuo tanto como a un nominalismo radical. Seguimos los aportes ineludibles de la semiótica y del análisis del discurso en sus desarrollos argentinos, especialmente el postulado de Eliseo Verón (1998) que indica la necesidad de partir de huellas en los textos para el estudio de los procesos discursivos y, en el mismo sentido, el concepto de *figuración* (Traversa, 1997) entendido como el proceso de producción de una figura y su resultado en la superficie textual. Recogemos la construcción metodológica del nivel temático como lo plantea Oscar Steimberg (2013), a

partir de la distinción de Césaire Segre entre tema y motivo y de la noción metziana de verosímil. Del mismo modo, entendemos el nivel de análisis retórico en un sentido que comprende tanto el sentido restringido o figural como los mecanismos generales de configuración del texto. Sostenemos, por último, la ponderación que hacen estos autores de la insistencia de los estilos y géneros como vector central en la transmisión cultural.

Por otra parte, incorporamos la rehabilitación teórica del escritor como una variable, tal como reingresa en los estudios contemporáneos luego de las sucesivas *muertes* del autor (Chartier, 2000). Esta recuperación no toma ingenuamente al autor como *autoridad*, subjetividad plena y donante de sentido, sino como sujeto de una práctica y como portador de itinerarios de escritura.

La discontinuidad cronológica y la heterogeneidad de emplazamientos materiales y genéricos de los textos estudiados hace necesario una aclaración sobre su estatuto y el principio de inclusión/exclusión con el que fue constituido el *dossier*, montado bajo la noción de *archivo* o de *corpus histórico* (Derrida, 2013). Definen al archivo la exterioridad o inscripción material, el domicilio –la guarda por una autoridad hermenéutica que regula su interpretación- y la existencia de una técnica de consignación. A partir de los acontecimientos significativos en la vida social de la colección, recogimos todos los documentos relacionados hallados en instituciones públicas y en fondos de los albaceas de Acquarone. Construimos entonces nuestro archivo sin proceder por una selección antológica sino tomando la masa íntegra de textos en la que se verificó la ocurrencia del nombre propio del coleccionista, marca o firma que consideramos como nuestra *ley de consignación* (Goldchuk, 2009). El seguimiento de esta ley no toma como variación pertinente la distinción entre emplazamientos textuales ni tipos discursivos; por lo mismo, no registramos únicamente producciones con principios nítidos de demarcación sino también inscripciones de escasa extensión, parcelas de escritura marginales, textos éditos e inéditos. La producción del archivo de investigación se aleja de un determinado dispositivo de lectura del corpus –como totalidad orgánica que se cierra sobre si misma- y piensa las figuras que se forman en la positividad del archivo, sus reglas de distribución y concentración, abiertas a un real histórico extra-discursivo (De Certeau, 2006). Esto no implica de ningún modo suponer una totalidad, en la medida en que el archivo se concibe como el resto horadado que sobrevive a un trabajo de destrucción (Didi-Huberman, 2012).

El tiempo de lectura del archivo es el de un régimen centrífugo de evocaciones (Antelo, 2016) en el cual cada punto puede conectarse en principio con cualquier otro en la producción de sentido (Deleuze y Guattari, 2010). Esto significa ponderar las series cronológicas sin por eso anteponerlas a otras variables como subsistema decisor de la metodología, reconociendo que la historicidad que repone la investigación es, fundamentalmente, de naturaleza anacrónica (Didi-Huberman, 2013).

Por último, algunas observaciones teóricas sobre la subjetividad coleccionista nos previenen de hacer lecturas que propongan una relación de identidad entre lógicas heterogéneas. Jean Baudrillard señala que el coleccionista se representa alienado en un discurso social de cuyas reglas se evade y que trata en consecuencia de construir un discurso que le sea transparente, en el cual él detente los significantes y el significado último sea en el fondo él mismo (1968: 149). En este punto coincide con W. Benjamin al plantear que el coleccionista se erige en el donante de sentido de su colección en tanto hombre privado (2002). Esta convergencia nos permite indicar que nuestro trabajo remarca las zonas de coincidencia entre las dos grandes líneas de reflexión teórica sobre coleccionismo que tuvieron lugar en el siglo XX, aquellas abiertas por W. Benjamin (Abbas, 1998) y J. Baudrillard (Stewart, 2013; Bal, 1994). En efecto, se pueden verificar en sendas perspectivas las nociones de la destrucción del contexto, el aislamiento de una serie y la semiosis inmanente a la colección, ya sea como sustracción del sentido por alegoría –es el caso de W. Benjamin- o como autorreferencialidad de la pulsión serial –en J. Baudrillard-.

#### IV. Estado de la cuestión

La relación entre literatura y coleccionismo fue objeto de un libro de la autora española Yvette Sánchez (1999). Se trata de un trabajo de recopilación que comenta los desarrollos de distintos autores sin ofrecer un modelo teórico unificado. La recopilación de Sánchez constituye, ante la ausencia de otro trabajo con estas características, un estado de la cuestión sobre el área temática.

La bibliografía sobre la historia del coleccionismo artístico en Argentina es ya voluminosa. Es preciso destacar los estudios pioneros de Marcelo Pacheco, las publicaciones impulsadas por el programa editorial de Fundación Espigas y los *dossiers* sobre el tema en los números 53, 59, 67 y 72 de la revista *Ramona*. Abocadas al siglo XIX

y la primera mitad del siglo xx respectivamente, las investigaciones de María Isabel Baldasarre (2009) y Talía Bermejo (2001, 2006) han contribuido a instalar el tema en el ámbito académico. Estos trabajos utilizan herramientas de análisis tomadas de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu para la investigación histórica de la circulación y consumo de obras de arte en Argentina. De acuerdo a las distintas hipótesis, los estudios han incorporado como variables la pertenencia de colectividad y clase, los intercambios entre escenas artísticas regionales y nacionales y los consumos culturales en Argentina.

En los diferentes trabajos la relación con la escritura fue considerada mayormente bajo la especie ancilar de un “testigo” o una “fuente”. Incluso cuando se ha identificado en la palabra de los críticos sobre las colecciones un poder de legitimación, las figuras y los procedimientos de estas escrituras no se han estudiado como operaciones estratégicas de sentido.

El problema recibe un tratamiento diferenciado en la producción de dos investigadores, Marcelo Pacheco (2011; 2013) y T. Bermejo. El primero de ellos reconoció la existencia de una narrativa del coleccionismo en Argentina que analizó hasta la fecha límite de 1942. La segunda exploró el coleccionismo entre 1920 y 1960 -período en el que destacó en dos oportunidades el catálogo de la colección de Acquarone publicado en 1955- además de proponer sugestivas relaciones entre esta práctica y la escritura de la historia, que recuperamos y discutimos. El desacuerdo entre estos autores en múltiples aspectos – interpretación de los documentos, definición de genealogías, periodizaciones- pone de relieve los problemas que propone el objeto de estudio. Pacheco señala que las colecciones de arte han sido un objeto dilecto de los discursos sociales desde mediados del siglo xix con un cambio de dirección en la segunda década del siglo xx. Para Bermejo, en cambio, es recién entre 1930 y 1960 que el coleccionista es puesto “en la vidriera” de la publicidad.

En general, Pacheco y Bermejo enfrentan la relación entre la escritura sobre arte y el coleccionismo desde distintos ángulos. Pacheco remarca la narrativa histórica que tematiza a los coleccionistas como constitutiva de un sistema de blasones de la práctica. Bermejo comprueba una presencia en los medios y señala la sincronía entre las inclusiones y exclusiones de las colecciones y de los relatos historiográficos que le son contemporáneos. Si bien Bermejo da cuenta del lugar que la escritura y la producción editorial sobre arte otorgan al coleccionismo, lo hace en términos distintos a los de Pacheco, quien además de



una exhibición encuentra que hubo un intento por comprender el coleccionismo y que los coleccionistas son un “objeto de estudio” de la escritura sobre arte a principios de siglo XX.

Una hipótesis expuesta por T. Bermejo en el estudio de un caso contemporáneo a Acquarone exige un particular detenimiento ya que habilita a pensar las relaciones entre coleccionismo y escritura de la historia en el momento histórico que nos concierne. En este trabajo la autora indica que “es posible estudiar el comportamiento de la colección de Luis Arena, formada entre los años '40 y '50 como un relato historiográfico desarrollado en paralelo a los relatos tradicionales” (2006: 193). La investigadora formula esta relación al comprobar la coincidencia entre las elecciones del coleccionista y las obras incluidas en libros de crítica artística. No obstante lo sugerente de esta hipótesis de lectura, se puede observar que en ella se replica un motivo recurrente en la escritura de la época estudiada que hacía intercambiable la colección por la Historia. Esta asociación suponía en efecto un interés por construir relatos históricos pero también el recurso a un *topos* eficaz por su persistencia en la tradición escrita que nombraba lo particular por lo histórico y lo colectivo, una metáfora cuyo dispositivo de sustitución estaba naturalizado en el discurso mediático. En nuestro caso, encontramos en el hecho de que una colección privada pueda ser representación plausible de una *Historia* menos una convergencia o una alternativa que un desplazamiento de sentido solamente posible en determinadas condiciones históricas<sup>5</sup>.

Son dos los trabajos publicados sobre coleccionismo en los que se menciona con algún detenimiento a la colección Acquarone. Si bien estas menciones se centran únicamente en dos fuentes –los catálogos de 1955 y 1965- la importancia acordada en ambos casos a la primera de éstas –el catálogo argentino- resultó de utilidad para las hipótesis que aquí desarrollamos. En una ponencia presentada en el 2001, T. Bermejo marca la pertenencia de Acquarone a los “sectores medios, profesionales que se vuelcan progresivamente a los consumos suntuarios” (2001: 4) y destaca la exposición de pintura

---

<sup>5</sup> Postular una pinacoteca privada como *Historia* implica subsumir el valor de producción de la colección privada al valor de representación propio del museo público (Benjamin, 2002). En el discurso social de emplazamiento mediático producido a partir de 1955 se puede detectar el verosímil social de filiación liberal que ubica a las colecciones privadas como origen de los museos de arte y a éstos últimos como el destino natural de los acervos privados —confróntese, por ejemplo, la reseña de Stabile (1956). Esta dimensión programática explica el lugar del coleccionismo como objeto discursivo de la prensa, pero no puede suponerse con el mismo poder para modelar una práctica sobre cuyos contornos, mucho más rugosos, deben informar los estudios de las subjetividades y de la cultura material.

italiana que realiza en el Museo Nacional de Bellas Artes. En la caracterización del perfil de coleccionista que traza Bermejo remarca que éste en “algunos casos encarga la confección de un catálogo –como el de Acquarone–” a propósito del libro de 1955<sup>6</sup>. Sobre este punto se extiende haciendo valiosas consideraciones sobre el catálogo como emplazamiento de un discurso de otro tipo: “el prólogo a la colección es también ocasión para un ensayo teórico” (2001: 10). Una última mención en esta comunicación apunta al nombre del coleccionista como un factor que añade valor en tanto a lo que aquí llamamos contrafirma<sup>7</sup>: “aún hoy las obras que pertenecieron a un destacada personalidad en el terreno – Acquarone o Arena son buenos ejemplos- favorecen ciertas ventas” que aseguran al comprador “una selección lucida e inteligente como la que ostentó aquella figura” (2001:5). En un artículo de la revista *Avances* en la que estudian el surgimiento del coleccionismo de arte argentino, T. Bermejo y Ma. I. Baldassarre destinan dos párrafos a la colección del entrerriano y mencionan el “lujoso catálogo” en el que “el crítico [Córdova Iturburu] despliega unas estrategias para legitimar esta selección de arte local” (2002: 35-36).

#### V. Representar la colección: el catálogo *Pintura argentina* (1955)

En 1955 la editorial de Buenos Aires Edición Aleph publica *Colección Ignacio Acquarone. I. Pintura Argentina*. Se trata de un libro de 40 folios y 68 páginas numeradas con una solapa en el reverso de la cubierta en la que están contenidas 29 láminas a las que se adhieren reproducciones de obras a color. Las páginas 8 a 21 comprenden “un estudio crítico inédito acerca de las obras que la integran [a la colección]” por Cayetano Córdova Iturburu, traducido al francés en el verso de cada hoja por Monique Sage de Romaña. Las páginas subsiguientes están destinadas a un inventario realizado por Mario Loza con los datos técnicos de obras de la colección precedidos por una noticia biográfica de sus autores. En la única reseña bibliográfica que pudimos registrar, Blanca Stabile (1955) lo menciona como una “carpeta”, lo cual señala sus particularidades como objeto impreso. No

---

<sup>6</sup> Señalemos que con relación a los nombres que la autora ubica en el proceso de afirmación del coleccionismo no se editaron otros impresos que puedan considerarse libros –en el sentido morfológico y legal- por lo que consideramos el caso de Acquarone como una ocurrencia excepcional

<sup>7</sup> La noción derrideana de contrafirma remite a la operación del arconte o albacea que confirma y asegura el poder de una firma. Esta última preexiste a la contrafirma pero también es, desde esta perspectiva, un producto suyo.

obstante, la referencia al objeto como un libro es la más recurrente, y solo en fechas más recientes se registra su mención como un catálogo (Pasarella, 1995b). Tanto el título del libro –consignado con variantes en las distintas referencias<sup>8</sup>– como la rúbrica editorial –creada probablemente *ad hoc* para la edición del libro-<sup>9</sup> son datos problemáticos. Antes de *establecerlos* debemos considerar en sí misma la ocurrencia de este hápax editorial y la dispersión de las múltiples notaciones como el lugar de posibles indicadores sobre el horizonte en el que el libro fue producido y leído.

Los modos en los que el libro es consignado en otros textos es un indicador sobre determinadas operaciones de lectura. En algunos casos la autoría es atribuida al coleccionista, en otros exclusivamente a C. Córdova Iturburu, y en un último caso es compartida entre éste y Mario Loza<sup>10</sup>. También se verifican conmutaciones en el orden en el que son consignados el título “Colección Acquarone” y el subtítulo “Pintura Argentina” (Córdova Iturburu, 1958: 272). El modo de disposición de las cajas de texto en la cubierta permite esta confusión que, en cualquier caso, no es independiente de un determinado modo de lectura: si asignamos al subtítulo la función habitual de un anclaje informativo, la inversión transforma a la “Colección Acquarone” en un *objeto inmediato* a través del cual se representa la “Pintura Argentina”. En la bibliografía de su *Historia del Arte en la Argentina*, R. Brughetti no lo incluye en la apretada enumeración de los “catálogos” (1965: 223) sino en la lista de “Estudios y monografías sobre artistas argentinos” (1965: 219). En los distintos casos parece patente que pudo ser leído más allá del contexto de referencia de la colección como una historia de la pintura argentina de la primera mitad del siglo xx.

El texto de Córdova Iturburu comienza narrando el primer encuentro con el coleccionista en un aniversario del Internado de La Fraternidad para el que Acquarone había prestado obras de su colección. Mario Loza –presente en el evento– le anticipa que su sorpresa sería aún mayor cuando visitase la residencia del entrerriano. A pesar de esta

---

<sup>8</sup> Las referencias omiten el número romano que antecede a “Pintura argentina” y que, al indicar un volumen, señala un programa editorial inconcluso. Podemos conjeturar que éste se extendería a la “sección italiana” de la colección.

<sup>9</sup> A través de un pedido de informe realizado en la Dirección Nacional del Derecho de Autor (Expte. 5292676 de fecha 06/06/2016) comprobamos que no constan obras registradas por la editorial Edición Aleph entre 1940 y 1987, ni consta en los ficheros el título del libro. En el verso de la portada se lee la leyenda que advierte sobre la realización del depósito legal que conlleva la inclusión en este archivo. De esto último se deduce que el registro declarado no se hizo efectivo.

<sup>10</sup> En el lomo de un ejemplar reencuadernado (Colección particular).

advertencia lo que irrumpe cuando el crítico hace efectiva la visita fractura el horizonte de expectativas: “Días después, en Concordia, el vaticinio del pintor se cumplió. La sorpresa que las obras me produjeron desbordaron mis previsiones más esperanzadas” (1955: 8) La sorpresa es lo que habilita el gesto de la escritura e inaugura un lugar común en las narraciones de la colección: Mujica Lainez titulará un artículo “Una sorpresa feliz en Concordia”<sup>11</sup>, Omar del Carlo confesará “el asombro del viajero” (1958: s.p.) ante la colección y el director del MNBA afirmará en el catálogo de la exposición *Pintura italiana contemporánea* que “si tenemos en cuenta que las 221 obras que se exponen en el Museo pertenecen a una colección argentina de la Ciudad de Concordia, esta información nos deja perplejos” (1965: s.p.). En todos los casos el quiebre en la expectativa se completa con el dato inesperado de la localidad en la que se asienta la colección.

El catálogo de obras de arte como género editorial constituye un *locus* de autoridad discursiva. La catalogación es una de las operaciones discursivas que produce la *unidad de autor* (Foucault, 2008) en las artes visuales y que delimita el *cuerpo de obra* en el que se inscribe, legítimamente, la firma del artista. En el mismo sentido, puede afirmarse que el catálogo de la colección privada de obras de arte produce una unidad y una firma de la colección. Tal como sucede con el poder arcóntico en el archivo, el catálogo se asigna una autoridad de *contrafirma* que le permite establecer la veracidad de los datos de aquello que representa: esa firma recae en Córdova Iturburu – quien ejerce una apropiación formal sobre el libro al suscribirse como su autor- con un saber *autorizado* por otras prácticas<sup>12</sup>.

El catálogo es la representación sin resto de la colección. La ilusión de totalidad y de legibilidad que produce es solidaria con la forma cerrada del *libro raíz* que aspira a sustituir el mundo con su representación: es el libro como totalidad a la que preexiste una totalidad de significado (Deleuze y Guattari, 2010; Derrida, 2012: 25). Es también una forma que replica el efecto de clausura de la colección concebida como una serie abstracta que pretende apartarse del mundo y reemplazarlo con su propia temporalidad (Bal, 1994). Los textos escritos sobre la colección muchos años después de editado el catálogo volverán al

---

<sup>11</sup> El carácter de convención narrativa de la sorpresa es aún más patente si consideramos que Mujica Lainez ya conocía las pinturas italianas desde 1955, cuando su asistencia a la exhibición de los cuadros en la galería Pizarro fue registrada por una fotografía en *Lyra*. (Año XI, No. 140-142).

<sup>12</sup> Por ejemplo, la participación como experto a cargo de la certificación de autenticidad en las subastas de Galería *Art Center*, registrada en los catálogos de mano de esta casa comercial.

estado de la misma que este registraba en 1955. Esto nos habla de su eficacia referencial y de la eficacia excepcional de la forma-libro como *estado de archivación* de un texto que es vuelto a citar como *espejo* de una colección que, no obstante, no cesa de cambiar.

Como ampliación de este efecto, el catálogo podía trascender la inmanencia de la colección para representar otra cosa y representarla como *ya estando* en la materialidad de aquella: el catálogo *inocula* en la colección una historia del arte. La retórica de Córdova Iturburu oscila entre el mandato de representar la colección y el de comprobar cómo se representa, en el conjunto de los cuadros, un panorama de la historia del arte. Tanto las circunstancias de la cultura escrita sobre arte en ese momento<sup>13</sup> como las figuras escogidas para hablar de la colección podían habilitar un modo de uso del catálogo como una historia del arte.

## VI. Escrituras de la historia

### VI.1. La operación historiográfica

En un artículo en la revista *Histonium*, Mario Loza refiere a las “(...) más de doscientas obras, criteriosamente selectas, que *reseñan* la evolución plástica de Italia a partir del Novecientos” (1954; s.p.; subrayado propio), “(...) el espectáculo visual de esos *cincuenta años de historia escrita* con líneas y colores” (ídem; subrayado propio). En *La Nación* una exposición de las obras de Acquarone en galería Pizarro se comenta con estos términos “*índice panorámico*, a través de pinturas y dibujos, del extraordinario aporte renovador de los plásticos italianos al arte de nuestro tiempo” (1965: 7). La colección parece mezclarse con la escritura de la historia: ni el conjunto de las obras ni su exposición constituyen, por sí mismas, una reseña, un índice o un panorama.

“Están allí los paisajes tal vez más hermosos que he visto de este notable pintor [Carlo Carrá]” (1955: 9). Esta frase de Córdova Iturburu en el catálogo se encadena con otras con

---

<sup>13</sup> En el catálogo de una exposición organizada por Bonino en 1955, M. Láinez comenta que sobre los artistas exhibidos se habían escrito, en muchos casos, monografías; pero agrega que con sus mismos nombres podría escribirse también “un estudio adentrado de la pintura argentina de nuestro tiempo” (Mujica Láinez, 1955). El lugar de ese libro lo podría haber ocupado el catálogo de la colección –en el que aparecen 22 de los 31 artistas de aquella muestra-. El catálogo podía reemplazar las funciones del catálogo del Salón Nacional, un objeto que podía leerse como un diccionario biográfico tanto como una galería de imágenes del arte actual ya que se edita en el mismo año de 1955 en el que no circula –por primera vez desde 1911- el catálogo del Salón Nacional.

las que va mostrando una “galería de cuadros”. Entrecorrimos esta expresión por el uso metafórico que le otorgó Michel De Certeau al referirse a la escritura de la historia. Para De Certeau la historiografía es *como* una galería de cuadros porque en ella “el decir se acerca al mostrar” (2006: 116). Si en el contexto referencial del catálogo cae el valor metafórico de esta imagen, la observación sobre la *escritura que muestra* conserva su poder explicativo. Lo que el historiador francés remarca no es la mera producción de una ilusión referencial, un *effet de réel* en el sentido barthesiano, sino la *designación* de un objeto real, con una materialidad histórica, que el historiador transforma en “documento” al producir un signo del mismo en la escritura. El manuscrito redaccional de C.I. permite observar que el crítico había anotado el sintagma “están allí” después de tachar la alternativa “cuenta con”. La elección privilegió una fórmula que antes que enumerar los objetos los *señala* –a través del deíctico de lugar “allí”- con un gesto que traslada al lector hasta el domicilio del coleccionista, que lo coloca *en frente* de la imagen.

La figura que elige De Certeau para explicar cómo se escribe la historia nos permite comprender el estatuto paradójico del texto de Córdova Iturburu en relación con la “galería de cuadros” que es, en sentido metafórico, el modelo narrativo elegido y, en sentido “propio”, su objeto de referencia. La colección no puede entenderse como un relato historiográfico sino a través de determinadas operaciones. Es el uso de un procedimiento narrativo típico de la historiografía desplazado a la presentación de una colección lo que produce ese efecto de sentido.

## VI.2. Figuras de la historia

### *El recommienzo*

La elección de la imagen de cubierta del catálogo es otra operación que permite comprender el montaje de un discurso histórico con la colección. Entre todas las obras de “pintura argentina” de la Colección Acquarone, la obra escogida y añadida con adhesivo fue un detalle de la témpera *Revelación* de L.E. Spilimbergo.

Una imagen con una fuerte carga patética: rayos de luz que descienden del cielo e iluminan en forma cenital a tres cuerpos monocromos que miran el firmamento. Por el alto grado de convencionalidad de sus poses –gestos de estupor y de expectación- se pueden reconocer como estatuas. La imagen concuerda con un esquema de presentación recurrente en las imágenes del frontispicio de las dos historias del arte fundacionales: las

*Vite* de Giorgio Vasari y la *Geschichte der Kunst* de Johan J. Winckelmann. George Didi-Huberman vincula estas dos imágenes al identificar en ellas una figuración de la historia como momento de recomienzo. En el primer capítulo de su libro *La imagen superviviente* (2013) estos grabados son interpretados como síntomas de un discurso que vuelve a comenzar después de elaborar un duelo, como renacimiento (en el primer caso) o como restauración (en el segundo). La xilografía de la edición giuntina de las *Vite* muestra personajes que resucitan con la mirada hacia un cielo del que surgen alegorías de las tres *arti del disegno* y de una *Fama* que sostiene con la mano una trompeta de tres pabellones (Didi-Huberman, 2010: 87). Con el recorte al que fue sometida la pintura de Spilimbergo para incluirse en la portada, la distribución espacial y los motivos de la imagen la aproximan al *pathos* del grabado vasariano.

Según Didi-Huberman (2013) la imagen que la palabra historiadora ofrece de sí misma es la del recomienzo de una voz y de una luz que se propone como renacimiento o restauración después de un momento de decadencia. Esta observación teórica permite interpretar el funcionamiento de la imagen de portada como un indicador genérico (que adscribiría el catálogo de la colección en el discurso de una historia del arte) pero también hace ver en la imagen un *diferencial de tiempos*. Al mismo tiempo en el que la instala en una larga duración permite pensar horizontes de sentido operantes en la coyuntura en la cual el catálogo fue editado. Si reconocemos en la imagen de Spilimbergo, reencuadrada y colocada en la portada, la fórmula del *pathos* de una historia del arte que recomienza, las resonancias políticas que se abren especifican aquella decadencia contra la cual la palabra historiadora se levanta. En el mismo septiembre de 1955 en el que fue publicado el catálogo y en el que el golpe cívico-militar autodenominado “Revolución Libertadora” derroca al presidente J.D. Perón, Córdova Iturburu escribe para su columna “Las artes al día” del diario *Clarín*, una nota titulada “El arte y la libertad” (1955b). En este artículo, el crítico expresa un punto de vista decadentista de los gobiernos peronistas al formular que durante los mismos la relación entre arte y libertad se había visto corrompida. Cargado de sentido político, el *topos* de una decadencia en las artes que C.I. suscribe refrendaría y dotaría de espesor histórico político a la interpretación de la imagen como figura de la historia. Si el discurso histórico sobre las artes se presenta a sí mismo como un momento de refundación después de una decadencia, para el horizonte profundamente antiperonista de Córdova Iturburu, -

quien se consignaría como *autor* del catálogo (Córdova Iturburu, 1958)-, la imagen de portada de esa historia del arte publicada en la significativa fecha de septiembre de 1955 vendría a representar que la oscuridad atribuida al régimen cesa y que con ella se abren – como en los rayos de Spilimbergo- una luz para que las artes vuelvan a la vida.

### *El desfile*

En un artículo de Mujica Lainez publicado en la revista *París en América* el crítico narra la visita a la casa del coleccionista. Para regocijo del novelista, Acquarone monta “exposiciones ‘relámpago’” en las cuales las imágenes ingresan a la escritura siguiendo los dos principios del relato, sucesión y transformación

A medida que se lo fui requiriendo, el propio Acquarone (...) fue armando una serie de exposiciones “relámpago” surgidas como por acción de magia. Pude aquilatar así, después del movimiento futurista de 1910, los alcances del metafísico de 1917; del romano de 1929, del neohumanista tonal de 1930 (...). Recuerdo que, en tanto transcurría el insólito desfile, me sobrecogió el pensar en el misterioso destino de esos cuadros (Mujica Lainez, 1960: 76)

Cada una de las pinturas se entregan a la mirada como imágenes *ya escritas*, fechadas y asignadas a movimientos artísticos a los cuales sustituyen en un deslizamiento metonímico. La marcha que el crítico percibe como “un insólito desfile” habilita una conexión con un esquema de representación y una figura de la historia, la del *historicismo*.

Fue Walter Benjamin quien identificó el modo de construcción de la historia por el historicismo con la figura de un “desfile triunfal” en el que los vencedores de la historia se suceden los unos a los otros (Benjamin, 1973, Tesis VII). Podemos decir que las imágenes pictóricas se suceden aquí como en un “desfile triunfal” de los estilos históricos. La elocuencia de esta puesta en escena de una historia procesional remite a la completa transparencia con la cual se logra sustituir a los objetos por su dispositivo de lectura. Se trata de una ficción de legibilidad de la colección que la Historia del arte monta en tanto orden del discurso a través de la asignación de un sentido unívoco a los objetos que representa y de una naturalización de esta operación.

## VII. Tiempos de la colección

### VII.1. Narradores: viajar, mirar, escribir

“Allá están, -allí estaba-, brillando como esmaltes” (Mujica Lainez, 1960: 76), “Lo que tenía ante los ojos podía considerarse lo más calificado de su producción” (Córdova



Iturburu, 1955: 9). En las distintas crónicas, la marcación enfática de la presencia del crítico en la residencia del coleccionista constituye una regularidad retórica y enunciativa.

El procedimiento de la *auto-psía* consiste en desplegar los signos de un contacto visual directo con aquello sobre lo que se escribe: el que enuncia es un *yo testifical* que aduce una cercanía física con el objeto de su discurso para persuadir sobre su veracidad. Roger Chartier (2000: 87) ha llamado la atención sobre la presencia de la *auto-psía* en los relatos de viajes tanto como en los catálogos, aunque también es habitual en la literatura de las artes visuales: la *auto-psía* es central para suscitar la “vivacidad” o *enérgeia* en la écfrasis (Ginzburg, 2010). La *enérgeia*, la palabra escrita que trata de compensar la ausencia de la imagen y ser, a su vez, un testimonio diferido de su presencia, puede pensarse con la categoría derrideana de *suplemento* (2012).

En una cultura impresa en la que crece la cantidad de reproducciones disponibles y en el contexto inmediato de una carpeta con 29 cuatricromías, reponer la presencia de la obra de arte a través de este procedimiento tiene aún otro significado. Lo que la presencia de la palabra escrita supone es la ausencia de la obra de arte pero también la diferencia entre esa obra de arte y la obra de arte reproducida. Haber visto *con los propios ojos* es haber visto una obra de arte que está lejos y que *difiere* de la masa creciente de sus reproducciones.

El crítico queda impresionado por lo que ve en la distancia y manifiesta entonces que no puede decir con palabras aquello que, inmediatamente, dirá. Se trata de la figura retórica de la *preterición*. Después de la referida sorpresa -después de colocar a la colección en el lugar para el que faltan las palabras- comienzan, en ambos casos, las descripciones.

Es otra la estrategia empleada por Omar Del Carlo. El ensayo sobre la colección que publica en *Lyra* (1958) se presenta como una crónica de viaje en un doble sentido, como viaje a Entre Ríos en el que es acogido por el coleccionista y como un viaje náutico por el “archipiélago” de la colección. La progresión temática del relato empieza con un intento por comprender la contradicción que encierra la figura de Acquarone, “Jano bifronte” que se reparte entre las artes y los negocios. La antítesis entre lo espiritual y lo pecuniario –un motivo recurrente en otros escritos sobre el coleccionista- se propone en la crónica como un enigma narrativo. A lo largo de un soliloquio, el crítico expone y refuta diferentes hipótesis con las que intenta dilucidar la relación entre los términos antinómicos. La cavilación termina

con el descubrimiento de la pintura *Terraza con figuras* a través de la cual se integran, para el narrador, los mundos escindidos: “no eran distintos el momento fugaz que vivíamos y el imperecedero de las mujeres de la terraza” (1958: s.p.). Con el cuadro de L.E. Spilimbergo –artista que personificaba el oxímoron de la “modernidad clásica” (Romero Brest, 1951)- se suspende la contradicción entre lo temporal y lo eterno, entre la historia y el ideal. El final de la *frase hermenéutica* (Barthes, 2008) libera el relato al tiempo de una *navegación* entre los cuadros. A partir de entonces la descripción ecfástica hace predominar el régimen descriptivo sin que se pierda con ello una voz narradora medrosa que no cesa de marcar el carácter abierto y contingente de su itinerario. La escritura avanza lentamente y se presenta como una “pasión sumisa” que bordea las islas del arte argentino sin pretender su posesión –las deja “aguardando a un conquistador que no soy yo” y con la felicidad de “agregar a su brillo indecible un nombre más” (1958: s.p.). El título del artículo: “Viaje menor por el archipiélago de la pintura argentina”, hace pensar que la minoridad de este periplo narrativo radica en la separación con respecto a un prurito por *representar* la colección, tal como lo podían pretender el discurso de la historia o del catálogo.

#### VII.2. Objetos: Recolectar, exhibir, perder

Desde una perspectiva que parte de la de J. Baudrillard, Mieke Bal considera el coleccionismo como una narración: “no como un proceso sobre el cual una narración puede ser contada, sino como una narración en sí misma” (1994: 100. La traducción es propia). En la perspectiva realista de Bal este “sí misma” remite a un *real* que es el sujeto de esa colección. El relato debe ser atribuido al coleccionista como el sujeto de esa secuencia de eventos subjetivamente focalizada que constituye para Bal la narración. En relación al argumento narrativo de una colección la adquisición o recolección del primer objeto es arbitraria o accidental. Una colección no empieza con el primer objeto sino con una dotación de significado que es posterior y que tiene lugar cuando un segundo objeto transforma a esa serie en una secuencia significativa. En el argumento narrativo este primer objeto es prehistórico e interviene siempre *in media res* en el sentido de que cuando fue adquirido no estaba, sin embargo, siendo coleccionado. Es solo a través de una manipulación narrativa de la secuencia de eventos que la adquisición del primer objeto puede ser convertida en el comienzo de la colección (Bal, 1994: 101). Esta ausencia del comienzo nos hace pensar

que todo movimiento que determine un *comienzo* de la colección para convertirlo en su *origen* (Blanchot: 2000) constituye, necesariamente, un mito de origen.

En el folleto de una exposición en “homenaje a Ignacio Acquarone” Ernesto Sábato recusa la excesiva autocrítica de los argentinos. La colección y su héroe fundador funcionan como prueba de que existen, en Argentina, los méritos suficientes para contradecir el decadentismo vocinglero. Así aparece el retrato de Acquarone: “un hombre de origen humildísimo que empezó comprando un cuadro por un peso hace treinta años en una feria callejera cuando era obrero en Villa Crespo” (1965). Podemos decir -con Bal- que cuando este cuadro fue adquirido no estaba, sin embargo, siendo *coleccionado*. Otro relato ingresa al tiempo del origen un objeto de la prehistoria: “[Acquarone] no pinta, aunque nostálgicamente conserva una caja de pinturas de cuando tenía 11 años” (Oldenburg, 1969: 52). La prefiguración de un destino a través de un objeto de la infancia es un procedimiento clásico de las biografías de artistas. En este caso, al tratarse de la conservación de un objeto, se agrega a la predestinación el matiz de un carácter coleccionista.

Diez años antes del folleto de Sábato, Córdova Iturburu había señalado una causalidad entre el origen de la colección y el estímulo de un artista. El pintor Ricardo Supisiche, escribió, “merece una especial mención” ya que “la colección Acquarone es en cierto modo, una consecuencia de su comunicativo interés por la pintura”. Córdova Iturburu relata cómo conoció el pintor al coleccionista, cuando este último estaba “en viaje de negocios por el entonces territorio de Misiones”. Este fue “el primer contacto importante de Acquarone con la pintura” y “bajo su inicial estímulo Acquarone comenzó a echar las bases de esta colección”. “Su interés por las obras del santafecino se extendió inmediatamente a la de otros pintores” (1955: 19). Se trata, en un caso, de un mito del progreso mediante el esfuerzo; en el otro, de la propagación del interés que crece, como una mancha de aceite, desde el litoral hacia otras zonas de consumo.

También el modo de recolección puede ser objeto de una figuración literaria. Hacia el final de su artículo sobre Acquarone, Mujica Lainez hace una evocación analéptica del itinerario que recorrieron los objetos de la colección hasta llegar a un puerto del río Uruguay:

Y evoqué el largo viaje de las obras a través del océano, en las bodegas navieras; el paso por la aduana de Buenos Aires; el remontar del Uruguay cadencioso; la apertura de los embalajes

en la casona de Concordia donde se encienden las plantas del trópico; su último y extraño destino ante el hombre sensible que los analiza, que los escruta y que no vacila en prestarlos cada vez que lo solicitan para su pública exposición (Mujica Lainez, 1960: 76)

Es preciso remarcar el carácter ficticio de este itinerario. El puerto de Concordia tuvo una intensa actividad comercial que las publicaciones turísticas de la época comentaban enfáticamente. No obstante, las piezas no se transportaban a través del curso fluvial sino por medio de las rutas viales. La versión *pintoresca* elegida por Mujica Lainez se inscribe en una serie de relatos de viajes e itinerarios de objetos recurrentes en los artículos del autor en los medios gráficos<sup>14</sup>. La plausibilidad del imaginario fluvial puede relacionarse con experiencias contemporáneas como el museo flotante botado en 1956 -objeto desde entonces de una presencia sostenida en los medios- o con la referida imagen del puerto de Concordia; en la larga duración, puede pensarse también que la imagen del viaje está implicada en el verosímil del coleccionista. A pesar de ser el menos frecuente, no es otro que el viaje el modo de adquisición que la prensa periódica menciona en una exposición de su acervo: “[Acquarone] ha regresado hace pocos días de Italia con nuevas piezas para su colección” (*Clarín*, 1965: 23).

Los tiempos del origen son lentos: el tránsito de las obras por las masas de agua, el crecimiento tenaz del conjunto desde un “cuadrito” anónimo hasta las cincuenta firmas que ilustran “nuestra nacionalidad en su plenitud” (Sábato, 1965). Por el contrario, el de la dispersión es tiempo de una celeridad ritmada por la urgencia. En el artículo “No todos los cuadros valiosos dejaron la Argentina” publicado por Viviana Gorbato en *La Razón* se recupera la referencia a “don Francisco (sic) Acquarone” a través del testimonio de Carlos Alberto Débole, titular de la antigua galería Nexo y se recuerda que “esta importante colección se encuentra hoy dispersa ya que su dueño, actualmente fallecido, tuvo que desprenderse de ella debido a problemas económicos” (Gorbato, 1984: 9).

El relato de la pérdida de la colección aparece también en dos números de la revista de artes plásticas *Pulsiones* editada en la ciudad de Paraná, en la columna que mantiene el pintor Nicolás Pasarella denominada “Cartas desde la otra orilla”. La crónica en dos entregas -un artículo sin título y otro con el encabezado “Colección Acquarone 2ª Carta”-

---

<sup>14</sup> Son conocidas las crónicas periodísticas de Mujica Lainez que toman como escenario a enclaves remotos, tales como Castel Gandolfo (1984: 43) o Monemvasia (1984: 126).

está escrita como un lamento. La primera carta se espacializa con una excursión hecha por el narrador al cementerio de Concordia, con el propósito de encontrar el panteón de la familia Acquarone y el Cristo hecho *ad hoc* por Libero Badii: búsqueda del nombre entre las la masa de inscripciones de la necrópolis. El “rígido barrio final” (1995a: s.p.) conecta el arte con la muerte y es a su tiempo una sinécdoque de la ciudad que devino tapera: “una ciudad que entre rodrigazos, procesos, tablitas y bicicletas financieras se fue convirtiendo toda ella en un gran cementerio”. Las *cartas* están regidas por una serie de tópicos clásicos. En primer lugar, el *Ubi sunt*, la pregunta por el paradero de aquello que ha muerto, el ocaso de las industrias y las artes que fundaban la vida cívica –el *locus* geórgico por excelencia-. Este paisaje de ruinas –enredaderas sobre las fábricas y máquinas arrumbadas- avanza luego a la colección: “ilusiones enterradas y esfuerzos tirados al diablo, establecimientos de toda clase muestran sus tripas al aire (...). Así como los talleres, las quintas, las arroceras, la estancia, las máquinas viales de Acquarone. Y la colección Acquarone. Aquella colección que era para nosotros tan natural”. Con una cita al *Martín Fierro* la colección entra en la temporalidad de la *vanitas vanitatum*: “Y como no hay tiempo que no se acabe / ni tiento que no se corte” hemos descubierto al fin que aquello que nos pareció tan natural fue sólo una excepción, un milagro”. En un movimiento habitual de la literatura artística, comprobar la decadencia de las artes habilita la palabra sobre las mismas. Con la apelación final a “pérdidas, jardines marchitos y apagados esplendores” el pintor anticipa en el final que “la colección Acquarone será el tema de la próxima carta”.

En la página inicial de la segunda carta aparece, junto al encabezado, una fotografía del *Cristo* de Badii que había motivado la expedición de Pasarella en el Cementerio Nuevo de Concordia. Junto a esta imagen que trae al presente de la escritura, dos reproducciones procedentes del catálogo de 1955 consignan en el epígrafe: “perteneció a la Colec. Acquarone de Concordia” y “perteneció a la Colección Acquarone, de Concordia”. El recurso al verbo en pretérito –en lugar de la partícula “ex”, de uso más frecuente- y la repetición son marcas significativas.

La decadencia acecha en la metáfora de la enredadera que crece sobre las industrias hasta tocar el *corpus* de la colección. Irrumpe como un momento en el que el sujeto ya no puede retener y está obligado a evacuar el objeto o a *secuestrarlo* (Baudrillard: 1968: 138): Pasarella relata que para que puedan escapar al ojo implacable de los tasadores,

Acquarone esconde los libros de arte antes de su llegada. Después de la pérdida, los papeles escritos sobre la colección aparecen como el lugar de una supervivencia: “Pero igual todo se hundió. Menos la memoria. Menos los papeles donde están asentados los testimonios sobre la colección”. El tópico de la *scripta manens* introduce una cita extensa al texto de Córdova Iturburu, “parte ineludible de la historia de la pintura argentina” (s.p.).

## VIII. Espacios de la colección

El espacio coleccionista es el lugar al que los objetos llegan y del que parten hacia las exposiciones. En consecuencia, es representado tanto como un lugar de destino como de dispendio. Es también para aquellos que están lejos –lejos de su residencia en Entre Ríos y cerca del lugar donde se escribe, en Buenos Aires- un lugar del *aura*, para el que se impone la peregrinación hacia la obra de arte original. Los que viven en la cercanía, en cambio, se culparán una vez que la colección haya desaparecido de haber sido incapaces de ver lo suficientemente bien: de no mirar lo que aquellos que estaban lejos pudieron escribir (Pasarella, 1995a). Diferenciamos dos tipos de espacialidades en los textos. Por un lado, como enclaves geográficos; por otro, como lugares de acumulación y de exhibición.

### VIII.1. Geografías

El discurso asigna a la colección una misión que puede asumir distintas orientaciones y alcances geográficos. Para Mario Loza el interior es el lugar de una vacancia colmada por la voz del coleccionista. Las “conferencias de divulgación” dictadas por él mismo sobre su colección han “contribuido seriamente a llenar sentidas necesidades culturales del interior del país” (Loza, 1954: s.p.). El catálogo, para Loza, continuará esta acción *escribiéndola*: “para el futuro persistirá el propósito de continuar esta divulgación popular con exposiciones (...) y la circulación de un catálogo ilustrado” (Idem). Loza da indicaciones sobre cómo un *género primario* –la conversación- es transpuesto al *género secundario* del catálogo. La presencia de la palabra oral es absorbida por la situación de discurso escrita a la que caracteriza el diferimiento en la relación entre enunciador y enunciatario. Hasta los relatos memorialistas tras la muerte de Acquarone, la imagen de un auditorio congregado por el coleccionista en el medio de un desierto cultural no volverá a tener ocurrencia. El borramiento en los textos posteriores de alusiones a las prácticas de divulgación oral, al coleccionista representado en el personaje público del orador, es el síntoma de un

deslizamiento. Si la oralidad produce el efecto de un sujeto cuya interioridad se hace presente, la escritura de la colección desplaza esta ilusión de presencia a unos poderes propios de lo escrito: la colección como lugar en el que está la *Historia* y la firma del coleccionista como poder de contrafirma.

En el artículo de Mujica Láinez en *París en América* lo único que precede la escritura del crítico es el murmullo de conversaciones poco fiables: “se conoce menos, y en general solo de oídas, la parte dedicada en esta pinacoteca particular a la pintura italiana del siglo xx”. También aquí el tópico de la soledad de las empresas culturales en el interior aparece a propósito del coleccionista. Mujica Láinez ubica la obra de la colección en una extensión definida por la atomización de sus actores y la lejanía respecto a la influencia del centro. Se trata de “nuestro país, inmenso y desconocido”, en el que “esfuerzos individuales” permanecen “incomunicados entre sí”: zonas donde “la influencia luminosa de la metrópoli se proyecta apenas como un resplandor distante”. La asignación de sentido a la colección es por aislamiento pero también por exceso: “[su importancia] sobrepasa no sólo los límites lugareños y hasta nacionales, sino [sic] invade el ámbito internacional” (1960: 35). Si la validez internacional es una conjetura en este artículo de 1960, en 1965 será un *dato*: los sueltos publicados por *La Nación* y *Clarín* en ocasión de la exposición de la colección en el MNBA en 1965 lo aseveran citando como autoridad al crítico italiano Umbro Apollonio.

En el “interior” la colección tiene el valor pedagógico de una miniatura periférica, ofrece una imagen accesible de las Artes Plásticas; mientras que en el plano internacional aparece en cambio como un cuerpo de obras representativo de períodos y de escuelas específicas.

La actualización del código referencial geográfico en la producción del sentido de la colección implica el despliegue de varios subcódigos, entre ellos el botánico: la botánica es un saber de lo localizado y que connota, por tanto, una geografía. De este modo, Omar Del Carlo ubica a la colección “en lo más cerrado de la selva de Montiel –en el rojo corazón selvático de Entre Ríos–” (1960, s.p.)

En el prólogo de Samuel Oliver (1965) la colección es figurada a través de una alegoría. Entre los especímenes raros y vigorosos que crecieron en casa de Acquarone, la colección es la planta “más preciada”, en la cual las ramas son las diferentes escuelas pictóricas y las flores, sus respectivas obras. La continuidad orgánica entre el espacio

residencial y los objetos de arte<sup>15</sup> es tan significativa como el modo en que la metáfora botánica, habitual en la literatura histórica, se hace cargo de una organización arborescente de la colección que de este modo se transforma en un *corpus* orgánico. Esta retórica propia del *ars historica* se añade a un supuesto semiótico presente en las teorías raigales de la pintura argentina formuladas a fines de la década de 1950. Las pinturas y el suelo originario en el que se fundan intercambian semas, como en la figura retórica de la hipálage, sobre la base de su contigüidad.

Los textos recurren al exotismo tropical pero también orientalismo. Oldenburg titula “Las mil y una obras de Acquarone” y Mujica Láinez se había referido, años antes, a la casa del coleccionista como una “cueva de Alí Babá del arte”. Como ha señalado C. Altamirano en un estudio clásico (1997) la mirada orientalista de la metrópolis hacia las provincias estaba ya presente en el *Facundo* de F.D. Sarmiento. La irrupción de lo maravilloso –la *mirabilia*: otro tópico viajero- da curso a estas insistencias temáticas. La distancia geográfica hace de la colección una entidad más marcadamente *escrita* y por eso la referencia al canon literario se hace plausible. Con *Las mil y una noches* se remite también a Scherezada, arquetipo de la narración que no cesa: no es ya un texto narrativo sino el mito mismo de la narración. Omar Del Carlo habla de “narradores orientales”: como recuerda W. Benjamin (2008), la figura del narrador es la de alguien que viene de lejos. En la distancia, la colección no solo se narra sino que se *presenta* como un texto narrativo.

Otra figura movilizada para tematizar la colección es el modelo del *paisaje geográfico* (Silvestri y Aliata, 2001): “la próspera ciudad entrerriana de Concordia” en la que B. Oldenburg ubica la colección hace de esta última una cifra más de su fortuna. Cuando el cronista ingresa a la casa, no son los cuadros sino los trofeos de competencias rurales los primeros objetos que este encuentra en el recibidor.

En el texto ya analizado de O. Del Carlo el foco se desplaza desde el emplazamiento geográfico a una topografía metafórica de la colección. La colección se espacializa para escenificar el “viaje menor” del crítico “a través del archipiélago” que representa la colección. Este deslizamiento que pone en escena el viaje parece reconocer la densidad de lo ya dicho. Viajar para ver colecciones de arte es, en efecto, una práctica con una

---

<sup>15</sup> Esta continuidad sugerida por la figura es contradecida por todas las crónicas y por el plano de la residencia que describen un espacio de depósito para las obras separado del ámbito doméstico.



tradición escrita que podemos remontar hasta lo que J.V. Schlosser (1976) denominaba la *topografía artística* o literatura de los cicerones. En su estudio sobre las poéticas del coleccionista moderno P. Pelckmans (1990) cita algunas obras en los que esta figura que liga viaje y colección se consolida. En Argentina, es Cupertino del Campo quien retoma esta tradición con la publicación, en 1925, de *Forma y Color. Impresiones de viaje*, una memoria en dos tomos de sus recorridos por pinacotecas privadas europeas.

#### VIII.2. Acumulaciones

En las distintas escrituras, coleccionista es aquel cuyo conjunto atraviesa el umbral de la “verdadera colección”. La colección es algo a lo que se llega excepcionalmente una vez atravesados los umbrales de pertinencia, representatividad y unicidad. Las definiciones clásicas distinguen a la colección de la acumulación: la primera se diferencia de la segunda porque es representativa de algo (Pearce, 1994). A propósito de Acquarone, E. Ramallo escribe en *La Prensa* que una colección “dista considerablemente de la mera acumulación de piezas, puesto que esperamos hallar entre ellas una línea de unión que les confiera coherencia” (1965: 11). No obstante, la eficacia de ese orden del discurso que permite, en última instancia, la “lectura de la colección” puede fallar y mostrar la *nuda* acumulación más acá de sus asignaciones de sentido.

Para Bengt Oldenburg la prosperidad de los negocios rurales de Acquarone encuentra un indicador seguro en los trofeos que funcionan como objetos-testimonio. Las obras de la colección almacenadas en tres depósitos se representan, en cambio, como objetos opacos:

Uno contiene los clásicos; otro, los modernos italianos, y el último, los jóvenes argentinos. Todo este orden, sin embargo es puramente hipotético. Entre un Fernando Fader y un Cándido López –en el primer depósito– asoma una excelente composición del italiano Massimo Campigli. (...) Junto a los Mc Entyres y Polesellos (...) descansan retratos de dignas damas de Pueyrredón (1969: 54)

La colección aparece como un bien que se mueve por sí mismo y que desarma el orden clasificatorio que le imponen “sus custodios” (Oldenburg: 52). El movimiento de lo archivado lo representa como un bien *semoviente* (Antelo, 2016) capaz de desafiar a la institución discursiva de la historia del arte que se erige como su autoridad hermenéutica. Es en la intemperie de una historia del arte que se derrumba como orden de las cosas que aparece otro signo estético: el de lo sublime matemático. La colección se transforma en una

cantidad imposible de cifrar; el objeto –como objeto de una medición y una contabilidad- se *desfigura* y pierde sus límites, el recuento se hace improbable. “Es incluso imposible llegar a conocer el número exacto de cuadros. ‘Ochocientos’ opina uno de los secretarios de Acquarone, esgrimiendo un inventario manuscrito. Muchos más, piensan algunos dueños de galerías de Buenos Aires” (Oldenburg, 1969, s.p.). Con el desorden del depósito peligran los fundamentos *tópicos* de la memoria: la retórica clásica prescribe que para recordar algo es preciso conocer donde se encuentra. El *corpus* organizado de la colección pasa a ser un cuerpo sin órganos: cuerpo pantagruélico, excesivo, que se sustrae completamente al sentido. Si M. Lainez comprueba que “el suntuoso *caudal* está distribuido y clasificado en compartimentos que permiten su exhibición inmediata” (1960: 35. Subrayado propio), los *diques* clasificatorios pueden ceder y la colección regresar, en cualquier momento, al estado ilegible de una pura cantidad.

## IX. Conclusiones

El texto *representativo* que establece el corpus de la colección es una modalidad eficaz y extendida del discurso sobre el conjunto pero no agota la producción escrita acerca del mismo. Si la escritura no cesa de clasificarlo, también desorganiza un cuerpo que se abre, así, a un afuera de la representación. Las figuras que surgen *entre* la colección y la escritura de la historia inscriben el poder de la historia del arte como orden del discurso que fija una legibilidad para los objetos. Pero el efecto de presencia de las imágenes produce torsiones en la escritura que logran sustraerla a la asignación de un sentido o de una lectura unívocos. Las distintas prácticas que escriben el conjunto de Acquarone están atravesadas por la singularidad de su ubicación geográfica tanto como por la condiciones de guarda de los objetos y por el contexto de una cultura visual impresa en expansión: este juego entre la presencia y la ausencia regula la palabra sobre la misma. La producción mitológica de una presencia, un origen o una pérdida de la colección acusa en todas sus figuras una *presión de archivo* de verosímiles y esquemas insistentes en la historia de la cultura escrita.

## X. Bibliografía

### *Archivo de investigación*

- Anónimo (agosto, 1961). Premio Acquarone. *Caballote* (10), 16.
- Anónimo. (10 de noviembre de 1982). Colección Acquarone. El patrimonio perdido (II). *La Calle* (65). Concordia.
- Anónimo. (25 de julio de 1965). Pintura italiana contemporánea. La colección Acquarone. *La Prensa*, sección ilustrada de los domingos.
- Anónimo. (25 de octubre de 1955). Pintura italiana contemporánea. *La Nación*.
- Anónimo. (7 de julio de 1965). Arte italiano contemporáneo. *La Nación*.
- Anónimo. (7 de julio de 1965). Arte Italiano: exhiben una de las más valiosas colecciones. *Clarín*, p. 23.
- Anónimo. (9 de octubre de 1982). Colección Acquarone. El patrimonio perdido. *La Calle* (64). Concordia.
- Anónimo. (septiembre, 1996). Ex colección Ignacio Acquarone [Folleto de Centoira Galería de Arte].
- Baliari, E. (diciembre de 1961). Pinturentario. Premio Acquarone. *Caballote* (12), 8.
- Córdova Iturburu, C. (10 de noviembre de 1961). Premio Acquarone. [Catálogo de la exposición en Galería El Pórtico].
- Córdova Iturburu, C. (1955). Pintura Argentina en la Colección Acquarone. En *Pintura Argentina. Colección Acquarone*. Buenos Aires: Aleph.
- Córdova Iturburu, C. (1958). *La pintura argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Atlántida.
- Córdova Iturburu, C. (22 de diciembre de 1961). Roberto Aizemberg. Premio Acquarone. *El mundo*, p. 20.
- Córdova Iturburu, C. (25 de mayo de 1952). Las artes al día. *Clarín*, p. 5.
- Córdova Iturburu, C. (6 de diciembre de 1961). Carlos Cañas. Premio Acquarone no figurativo. *El mundo*, p. 17.
- Córdova Iturburu, C. (julio de 1954). Colección Ignacio Acquarone. Manuscrito dactiloscrito. CeDInCl. Doc. N° 518B.
- Debole, C.A. (1966). Comentario. El Paisaje en la Pintura Argentina. Del 30 de mayo al 11 de junio de 1966. [Catálogo de la exposición]. Buenos Aires. Nexo Galería de Arte y Cultura.

- Del Carlo, O. (1958). Viaje menor a través del archipiélago de la pintura argentina. *Lyra* 16, 171-173.
- Instituto Argentino de Cultura Italiana. (1964). "Homenaje a Miguel Angel. IV centenario de su muerte. Pintores italianos contemporáneos de la colección Acquarone". [Catálogo de la exposición] Córdoba: Museo Bellas Artes Emilio Caraffa.
- Loza, Mario (marzo de 1954). El espíritu de una colección. *Histonium*, 15 (178).
- Mujica Lainez, M. (primer trimestre, 1960). Una sorpresa feliz en Concordia: la colección italiana de Acquarone. *París en América*, 14 (52); 34-35, 76.
- Oldenburg, B. (12 de febrero de 1969). Las mil y una obras de Ignacio Acquarone. *Análisis* 8 (413), 52-54.
- Oliver, S. (1965). La colección italiana de Acquarone. En *Pintura Italiana Contemporánea*. [catálogo de la exposición]. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Pasarella, N. (abril, 1995). Cartas desde la otra orilla. En *Pulsiones* (24). Paraná.
- Pasarella, N. (junio, 1995). Colección Acquarone. 2da carta. En *Pulsiones* (29). Paraná.
- Ramallo, E. (20 de julio de 1965). La colección Acquarone en el Museo Nacional de B. Artes. *La Prensa*, p. 11.
- Sábato, E. (junio de 1965). Exposición homenaje a Ignacio Acquarone: historia de la pintura en la Argentina. [Catálogo de la exposición]. Buenos Aires: Galería de las Artes.
- Stabile, B. (1956, enero-febrero). "Colección Ignacio Acquarone". *Bibliograma. Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino* (12), 13.
- Stabile, B. (octubre, 1955). Una nueva galería de arte y una colección particular de pintura moderna. *Bibliograma. Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino* (10).
- Otras fuentes citadas*
- Brughetti, R. (1965). *Historia del arte en la Argentina*. México: Pormaca.
- Córdova Iturburu, C. (1955). Las artes al día. El arte y la libertad. CeDInCI. Doc. N° 597B.
- Del Campo, C. (1925). *Forma y color. Impresiones de viaje*. Buenos Aires: Idea Latina.
- Fèvre, F. (1974). Las formas de la crítica y la respuesta del público en D. Bayón (Rel.). *América latina en sus artes*. México: Siglo XXI.
- Gorbato, L. (30 de diciembre de 1984). "No todos los cuadros valiosos dejaron la Argentina" en *La Razón*.
- Mujica Láinez, M. (1955). Victorica [catálogo de exposición]. Buenos Aires. Galería Bonino.

Mujica Láinez, M. (1985). *Placeres y fatigas de los viajes*. Buenos Aires: Sudamericana.  
Romero Brest, J. (1951). Lino Spilimbergo. En *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires: Argos.

#### *Archivos consultados*

Archivo Museo de Artes Visuales, Concordia.  
Archivo Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Córdoba.  
Archivo personal Elena Acquarone, Buenos Aires.  
Archivo personal María Acquarone, Buenos Aires.  
Archivo personal Nicolás Pasarella, Concordia.  
Área de Publicaciones Periódicas Antiguas, Biblioteca Nacional de la República Argentina.  
Centro de Documentación de la Cultura de Izquierdas en Argentina.  
Centro de Documentación Fundación Espigas.

#### *Bibliografía crítica*

Abbas, A. (1988). Walter Benjamin's collector. The fate of modern experience. En *New Literary History*, (20), 217-237.  
Aliata, F. y Silvestri, G. (2001). *El paisaje como cifra de armonía*. Bs. As.: Nueva visión.  
Altamirano, C. (1994). El orientalismo y la idea de despotismo en el Facundo. En C. Altamirano y B. Sarlo (1997). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a las vanguardias* (pp. 83-102). Buenos Aires: Ariel.  
Antelo, R. La potencia del archivo. En F. Colla y G. Goldchluk (Ed.). *El archivo como política de lectura* (en prensa).  
Bal, M. (1994). Telling objects. A narrative perspective on collecting. En J. Elsner y R. Cardinal (Ed.). *The cultures of collecting* (pp. 97-115). London: Reaktion Books.  
Baldasarre, M.I. (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.  
Baldasarre, M.I. y Bermejo, T. (2002). Coleccionando la nación. Emergencia y consolidación de un coleccionismo de arte argentino. En *Avances*, 5(1), 20-38.  
Barthes, R. (2009). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.  
Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.  
Benjamin, W. (1973). *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus.

- Benjamin, W. (2002). Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar. En *Cuadernos de la Biblioteca Córdoba*, 2(2), 9-16.
- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Bermejo, T. (2001). El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960) en *Poderes de la imagen. I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA. Recuperado de <http://www.caia.org.ar/docs/Bermejo.pdf>.
- Bermejo, T. (2006). Ediciones artísticas y coleccionismo. Plataformas para la escritura de un relato modernista. En *xxvi Coloquio do Cômite Brasileiro de Historia da Arte*. Recuperado de [http://www.cbha.art.br/coloquios /2006/pdf/24\\_XXVICBHA\\_Talia Bermejo. pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios /2006/pdf/24_XXVICBHA_Talia Bermejo. pdf)
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional de Filosofía.
- Chartier, R. (2000). *El orden de los libros. Lectores, autores y bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México: UIA-ITESO.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010 [1972]). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (2012 [1971]). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (2013 [1995]). Archivo y borrador. En G. Goldchluk y M. Pené (Comp.). *Palabras de archivo* (pp.207-235). Santa Fe: Editorial de la UNL.
- Didi-Huberman, G. (2010). El arte como renacimiento. En *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- Didi-Huberman, G. (2012). El archivo arde. [traducción inédita de Juan Ennis]. Cátedra de Filología Hispánica, UNLP.
- Didi-Huberman, G. (2013 [2002]). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Adaba.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural*. Buenos Aires: Edhasa.
- Foucault, M. (2002 [1969]). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Freddolini, F. y Helmreich, A. (2014). Inventories, catalogues and art historiography: exploring lists against the grain. *Journal of Art Historiography*, 6(11). Recuperado de [http://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/freddolini\\_helmreich\\_introduction.pdf](http://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/freddolini_helmreich_introduction.pdf).

- Ginzburg, C. (2010). Descripción y cita. En *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Giunta, A. (1995). Hacia las 'nuevas fronteras'. Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York. En *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (pp. 277-283). Buenos Aires: CAIA.
- Goldchluk, G. (2009). El archivo por venir, o el archivo como política de lectura. *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3553/ev.3553.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3553/ev.3553.pdf).
- Gustavino, B. (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*. [Tesis doctoral inédita]. La Plata / Rennes.
- Pacheco, M. (2011). *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*. Bs. As.: Del autor.
- Pacheco, M. (2013). *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires. 1924-1942*. Bs. As: El Ateneo.
- Pearce, S. (1994). "The urge to collect". En *Interpreting objects and collections* (pp. 157-159). New York: Routledge.
- Pedroni, J.C. (2016). Escribir la colección. Relatos de viajeros sobre una pinacoteca en la provincia. *REVELL. Revista de Estudos Literários da UEMS*, 7 (12), 173-192.
- Pelckmans, P. (1990). *Concurrence au mode: Propositions pour une poétique du collectionneur moderne*. Amsterdam: Rodopi.
- Prungraud, J. (2008). Introduction. En *La "littérature d'art" entre critique et création* (pp. 11-18). Lille: Université Charles-de-Gaulle.
- Sánchez, Y. (1999). *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra.
- Schlosser, J. (1976 [1924]). *La literatura artística*. Madrid: Cátedra.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. La semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Stewart, S. (2013). La colección, paraíso del consumo. En *El ansia: Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: UNR/Beatriz Viterbo.
- Traversa, O. (1997). *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*. Barcelona: Gedisa.
- Verón, E. (1996). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

## ANEXO I. Cronología de la producción escrita sobre la colección Acquarone

En 1949 se exhiben en Concordia cuadros de Henri Matisse, George Braque, Pierre-Auguste Renoir, entre otros “grandes maestros” de la colección Acquarone: el evento es registrado en una nota. En 1952 la revista *Orquídeas* de Paraná registra -con una errata- la exhibición de obras de la colección en un evento realizado en Concepción del Uruguay. A partir de esta información que aporta más precisión cronológica a la mención hecha por Córdova Iturburu en el comienzo de *Pintura Argentina* pudimos localizar una nota dedicada por este último a la colección en su columna “Las artes al día” de *Clarín*. En marzo de 1954 *Histonium* publica un artículo sobre la sección italiana de la colección, escrito por Mario Loza, al que precede una nota de la redacción que amplía el comentario del pintor. El manuscrito redaccional del libro sobre la colección que se editará en 1955 data de julio de ese mismo año. La exhibición de pinturas italianas de Acquarone con la que inaugura la galería Pizarro en septiembre de 1955, da lugar a una breve nota en *La Nación* sobre la colección y a otra más extensa en el *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*. También en septiembre de 1955 se publica el catálogo *Pintura Argentina. Colección Ignacio Acquarone*, con comentario de C. Córdova Iturburu y 29 láminas con reproducciones. La publicación de este libro no registró bibliográficas en los diarios nacionales de mayor tirada aunque recibió una reseña extensa de Blanca Stabile, nuevamente en el *Boletín* de la institución de bibliofilia, en el que se hace una genealogía de la colección. En 1958 un número antológico de la revista *Lyra* incluyó un artículo del dramaturgo Omar Del Carlo sobre la colección Acquarone con numerosas reproducciones de sus obras titulado “Viaje menor al archipiélago de la pintura argentina”<sup>16</sup>. El mismo año, el coleccionista organiza un ciclo de exposiciones en la Biblioteca Popular “Olegario Víctor Andrade” de Concordia. También en 1958, el coleccionista recibe una carta en la cual la Universidad del Sur solicita

---

<sup>16</sup> La *minoridad* del viaje marcada en el título puede entenderse en relación intertextual con una estética programática publicada dos años antes y reseñada en el mismo número de *Lyra* por O. Svanascini: la *Geografía Plástica Argentina* de Romualdo Brughetti (Buenos Aires: Nova, 1958) que toma la distribución en paisajes regionales como principio de organización del corpus. Puede comprenderse también en un sentido architextual como indicador de una diferencia con respecto a otros géneros que se inscriben en el viaje: por ejemplo, el *Viaje a la Europa del arte* que Brughetti publica el mismo año con Poseidón.



el préstamo de obras para una exhibición. La realización de esta última, no obstante, no pudo ser verificada.

En 1960 Mujica Láinez publica sobre las pinturas italianas en la revista *París en América*. El mismo año se entrega por única vez el “Gran Premio Ignacio Acquarone” en el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía que organiza la Galería Plástica y el nombre aparece en los medios. En su libro *Arte plural* la investigadora Silvia Dolinko cita, además, correspondencia mantenida entre el coleccionista y el director de la galería, O. Pécora, material que pudo localizar en el fondo familiar de este último.

Al año siguiente se organiza en la Galería El Pórtico la única edición del Premio Acquarone. Además de la publicación de un catálogo de mano, el premio recibe comentarios en la revista *Caballero* y dos notas por Córdova Iturburu en el periódico *El Mundo*. Los grandes diarios metropolitanos, ocupados con la exposición conmemorativa por los 15 años de Arte Madí y la exposición de *Arte Destructivo* en Galería Lirolay, no le dedican notas a la actividad.

Entre 1963 y 1966 el subconjunto italiano recibe un creciente interés y las exhibiciones de pintura argentina continúan dando lugar a comentarios elogiosos. Respecto a la primera área, se realiza una exposición en 1963 con obras de los pintores De Chirico y Vedova para la cual escribe Córdova Iturburu. En 1964 un gran número de obras de pintores italianos son exhibidas en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa en el marco de las actividades paralelas a la II Bienal Americana de Arte. Si bien se incluye una referencia a la misma en el Catálogo de la II Bienal Americana de Arte<sup>17</sup>, con reproducción de cinco obras y una presentación del pintor cordobés Ernesto Farina, los principales medios metropolitanos no dedicaron notas a la exposición y se concentraron en las otras actividades. El catálogo informa, además, que Acquarone tuvo otra participación en esa edición de la bienal como miembro del comité de selección argentino, junto a Sigwart Blum, Córdova Iturburu, Samuel F. Oliver, Hugo Parpagnoli, Aldo Pellegrini y Roberto Viola.

---

<sup>17</sup> En el marco de la Bienal se editan tres catálogos con la misma imagen de cubierta, un afiche de Rogelio Polesello diseñado para el evento. El texto sobre Acquarone aparece solamente en la segunda edición del catálogo principal. En la primera, su nombre aparece consignado como miembro del Comité de selección. La tercera pieza es una selección de 20 artistas sudamericanos realizada por Laurence Alloway, Paul Mills y Rober Wool en la que no se hace mención al coleccionista.

En el tomo primero de la *Gran Enciclopedia Argentina* de Diego Abad de Santillán - publicada en nueve tomos desde 1956- no se consigna el nombre de Acquarone: tampoco aparece su nombre en los diccionarios biográficos editados en Argentina durante el siglo XX por las editoriales Veritas y Kraft. No obstante, en el Apéndice, tomo noveno de la enciclopedia de Santillán que se publica en 1964, se considera necesario incluir una reseña biográfica relativamente extensa sobre Acquarone, que se acompaña con un retrato fotográfico. Es interesante que la entrada recuerde que el coleccionista recibe, con frecuencia, visitas de los críticos.

En 1965 se vuelven a exhibir las 134 obras dadas a ver el año anterior en el Museo Provincial de Córdoba, a las que se agregan otras 87. El lugar de la exhibición “Colección Acquarone. Pintura Italiana Contemporánea” es el Museo Nacional de Bellas Artes. La muestra se presenta como un homenaje a Dante Alighieri<sup>18</sup>, del mismo modo que la exhibición del año anterior se había presentado asociada a la figura de Miguel Ángel. Junto con la edición de un catálogo de 64 páginas, con presentación de Samuel Oliver y del diplomático italiano Elzeario Sillari, se escriben notas en *Clarín* y *La Nación*. *La Prensa* es el único entre los periódicos de mayor tirada que publica una nota firmada, a cargo de Ernesto Ramallo, quien ya había mencionado al coleccionista en artículos anteriores<sup>19</sup>. Cinco días después, en el suplemento rotograbado del día sábado, el medio dedica una página completa a la exposición. Todos los medios recuperan la palabra emitida sobre la colección por el crítico Umbro Apollonio. Se trata con toda probabilidad de un discurso pronunciado durante su estadía en Argentina en 1964, en ocasión de la Bienal de Córdoba. En junio de 1965 una “Exposición homenaje a Ignacio Acquarone” despliega un texto extenso de Ernesto Sábato en su pieza gráfica. Al año siguiente, en junio de 1966, “El paisaje en la pintura argentina”, otra exposición íntegramente hecha con obras de la colección se acompaña de un folleto con un comentario de Carlos Débale. Es la última exposición de la que tenemos noticia en vida de Acquarone. Es llamativo que en el catálogo

---

<sup>18</sup> En 1965 se conmemora el 700° aniversario del nacimiento de Dante. Ese mismo año, otro proyecto impulsado por un coleccionista de arte encuentra en la conmemoración el *motivo germinal* para emitir un discurso sobre pintura italiana. Se trata del libro *Contemporáneos de Dante*, escrito por Héctor L. Arena y editado por la casa porteña Emecé.

<sup>19</sup> En un artículo escrito para el *Anuario de la crítica de Arte* de 1961, titulado “Los nuevos mecenas”, el crítico consigna el nombre de Acquarone en una lista en la que el coleccionista se destaca como el único particular en medio de una enumeración de empresas.

de mano se presente un gesto de escritura del coleccionista, a la distancia: “‘Crea que me costó mucho trabajo reducir y mucha pena eliminar nombres de la lista por razones de espacio, pero como usted observará están incluidas todas las épocas’ nos escribió desde Concordia don Ignacio Acquarone” (Débole, 1966).

En 1969 Bengt Oldenburg escribe un artículo en la revista *Análisis* acompañado de imágenes. Luego de este artículo, los demás textos que se publiquen a partir de la década del 80 narrarán ya a la colección en tiempo pasado. Hallamos dos artículos publicados por la revista concordiense *La Calle* en 1982 con la forma de una entrevista narrada mantenida con Acquarone. En 1995 otros dos artículos se publicarán en números sucesivos de la revista paranaense *Pulsiones*. Por último, una exposición de la colección en la Galería Centoira en 1996 con el título de “Ex colección Ignacio Acquarone” dará lugar a una reseña escrita por el galerista. En la lista aparecen nombres que no habían sido exhibidos ni consignados en artículo desde la exposición en Concordia de 1949. De este modo se cierra un ciclo memorialista en la escritura sobre la colección.

## ANEXO II. Estudio sobre la génesis del catálogo *Pintura argentina*

El texto dactiloscrito “La pintura Argentina en la colección Acquarone”, conservado en el Fondo Córdova Iturburu del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, con la ubicación “518B”, lleva mecanografiada en el recto del último folio la fecha de julio de 1954. Consiste en dieciséis hojas escritas a máquina en el recto, en tinta negra, con interlineado doble.

La fecha de impresión en el colofón del texto édito, es de 14 meses después, el 5 de septiembre de 1955. Por una dedicatoria manuscrita de “Policho” Córdova Iturburu en un ejemplar, sabemos que el libro se encuentra ya en circulación dos meses después de la fecha del éxPLICIT, es decir, en noviembre de ese año.

El texto del dactiloscrito —en adelante dac.— presenta, en términos generales, la organización del texto que se publicará. A partir de la colación con el texto édito, se puede estimar que el original de imprenta presentó únicamente correcciones de *mise au point ultime*. La pieza se inicia con el título, subrayado, con espaciado doble entre las letras, todas ellas en mayúscula. Todas las enmiendas están escritas con la misma tinta, excepto una intervención que se encuentra realizada con grafito. Al traslaparse esta inscripción con un trazo en tinta podemos comprobar por la intersección que el trazo en lápiz fue anterior. El documento presenta de este modo, por lo menos, tres momentos de inscripción: una campaña de escritura a máquina ritmada por numerosas supresiones y sustituciones; una intervención manuscrita en lápiz con una única ocurrencia (f.13), y una campaña de corrección manuscrita en tinta, entre cuyas adjunciones se cuentan signos de separación de dos tipos: los bloques de tres asteriscos (en interlíneas) y las marcas en forma de “s” que se utilizan convencionalmente en corrección de manuscritos y pruebas para señalar una división de párrafos. Las anulaciones de palabras o sintagmas realizadas con máquina de escribir fueron hechas por el escritor con letras “x”, o bien alternando letras “x” y “n”. En las anulaciones las teclas observaron una mayor presión y en algunos casos se observa que el tipo fue pulsado dos veces. Los segmentos reemplazados fueron, además de tachados, separados mediante barras [/] inscriptas también a máquina. Los agregados, en las interlineas superiores al texto tachado, fueron notados, en la mayoría de los casos, iniciando la enmienda por encima de la primer letra del texto suprimido. En caso de que el

nuevo texto anotado fuera más breve que el que se reemplazaba, el *scriptor* compensaba la diferencia subrayando los espacios sobrantes. De esta forma las enmiendas donde se siguió este procedimiento, alcanzan en la interlinea idéntica extensión al segmento suprimido en la línea inferior. Los reemplazos y las expansiones fueron en casi todos los casos subrayados a máquina.

Los documentos existentes en el Fondo Córdova Iturburu del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, aportan indicaciones sobre las prácticas de escritura del crítico. El material conservado en el CeDInCI registra soportes de escritura alternativos a la hoja con formato más habitual en la que está realizada nuestro dactiloscrito. El dorso de tarjetas de invitaciones de galerías de arte sirvió a Córdova Iturburu como lugar para anotaciones. En otros casos, las hojas eran cortadas a mano, como evidencian los cantos irregulares, y sujetadas con un clip a manera de bloc. Los borradores de artículos para *Clarín* y para *Autoclub*, eran realizados en hojas de pequeño formato, algunas en papel de avión, con el membrete del medio correspondiente. En comparación con estos soportes, el papel utilizado para el dactiloscrito no revela una utilización previa o un destino particular.

#### *Circunstancias de producción del borrador*

Hasta la escritura del catálogo de Acquarone, Córdova Iturburu había realizado colaboraciones como crítico de arte en numerosos medios de comunicación. Sus artículos en las revistas *Correo Literario*, *Adán*, *Continente*, *Saber Vivir*, *Lyra*, *Histonium*, *Ars*, *Cabalgata* y *Autoclub*, y los periódicos *Clarín* y *El Mundo*, son intervenciones puntuales sobre la obra de un artista o una exposición. Había traducido para la editorial Schapire la biografía de Antoine Watteau, escrita por Charles Kunstler, titulada *Watteau* (1945) y había aparecido ya la primera edición de su manual *Cómo ver un cuadro* (1954), reeditado cinco veces. Esta práctica de escritura se sumaba a la poesía, que el autor había publicado en el periódico *Martin Fierro* y en los libros *El árbol, el pájaro, la fuente* (1923), *La danza de la luna* (1925), *La señorita fantasía* (1944) y *El viento en la bandera* (1945) a los que se suman la *nouvelle* -sin fecha- *Soledad*. Había escrito, además, libros sobre temas de actualidad política (*España bajo el comando del pueblo*, 1938; *Cuatro perfiles y otras notas*, 1941) y trabajos de divulgación sobre temas tan diversos como *Sócrates* (1949) o *La Civilización Azteca* (1944).

Córdova Iturburu no fue catedrático. A diferencia de otros autores sobre arte de la época que se desempeñaban tanto en la academia como en las galerías y los medios gráficos, el área de desempeño de éste era en forma excluyente el periodismo especializado y la producción discursiva que acompaña a la comercialización de obras de arte: textos para tarjetas, catálogos y otras piezas gráficas de las galerías de arte y frecuentes disertaciones en la inauguración de exposiciones. Es posible que esta última práctica discursiva haya dejado una huella en la enunciación laudatoria que modula sus escritos, especialmente visible en el que nos ocupa.

#### *Operaciones de reescritura en el borrador*

En tanto primera ocasión conocida en que Córdova Iturburu practicó la escritura histórica panorámica, es verosímil pensar que algunos procedimientos hayan sido puestos en juego en la prueba de la figura de historiador. La supresión de información personal podría señalar un intento de adecuación a las reglas de género del relato histórico. La indicación de la circunstancia en la cual el crítico tuvo noticia de la colección: “a través de un hermano mío que había pasado por Concordia” (f.1, l.1)<sup>20</sup> está tachada. De esta forma es elidido un componente circunstancial en la escritura de un texto que aspira, en más de un sentido, a la permanencia. El catálogo de Acquarone ejerce un corrimiento respecto al modelo y las plataformas de escritura sobre arte moderno en la escena mediática argentina de los años 50, que no excedían los alcances de una escritura de registro de los eventos actuales y que, solo ocasionalmente, avanzaban hacia una genealogía de la pintura moderna. La asimetría entre la dispersión de las informaciones sobre arte moderno argentino, que hasta entonces era poco frecuente que sean reunidas en un mismo emplazamiento textual, y los *vue d'ensemble* del arte moderno argentino, que empezarán a aparecer con más frecuencia en la historiografía local desde fines de los años 50, permite pensar que este texto se cuenta entre los primeros relatos panorámicos del arte argentino moderno. La escritura de actualidad de arte solía implicar procedimientos a través de los cuales el crítico ponía en escena su encuentro con la obra de arte. No se trataba sólo de una *auto-psía*, una operación de autenticación del yo destinada a marcar que las obras

---

<sup>20</sup> Todas las referencias de este apartado hacen referencia al dac., a menos que se indique lo contrario. Cada referencia está consignada de la siguiente manera: (folio x, línea x). Todas las inscripciones escriturales están realizadas en el recto de los documentos, por lo cual omitimos hacer la indicación topográfica correspondiente en cada referencia.

habían sido vistas con los propios ojos del que escribía, lo que era, a su vez, una estrategia de diferenciación en un momento en que muchos empezaban a acceder a un museo imaginario a través de la reproductibilidad técnica de las obras de arte en libros y catálogos. Esta puesta en escena del encuentro con la obra de arte, empezaba a funcionar también, como un rasgo que distinguía la escritura del crítico respecto de aquella del historiador del arte, figuras sociales que comenzaban a recortarse con sus propios contornos. La supresión, en fin, reduce en extensión esa puesta en escena del yo. Permite pensar también, otros datos que igualmente fueron escatimados. Así, cuando el crítico se refiere al primer encuentro con las obras de la colección en 1952, en ocasión del Aniversario del Internado de la Fraternidad de Concepción del Uruguay, menciona que “comentó públicamente” las obras en una nota que pudimos localizar en el diario *Clarín* (1952). No especifica, en cambio, que había sido invitado a la celebración por su condición de egresado de esa casa de estudios. El crítico fue uno de los disertantes en esa oportunidad y participó además en la escritura colectiva de un cadáver exquisito con otros egresados del Internado y compañeros de ámbitos literarios. La revista *Orquídeas* de la ciudad de Paraná, reprodujo entonces una fotografía de Córdova Iturburu con Delio Panizza, Luis Alberto Ruiz y Juan Laurenciano Ortiz. Toda esta experiencia habría dado materia elaborable para una secuencia autorreferencial en el texto, de aparición tan regular en sus escritos sobre arte, que aporte mayor energía a su evocación del primer encuentro con obras de la colección. Si renunció a extenderse en este punto, es verosímil pensar que no fue una mera restricción por pertinencia temática, sino por la pretensión de modular el *ethos* de una escritura histórica. En una línea que permanecerá en *La pintura argentina del siglo XX*, Córdova Iturburu no es determinante en cuanto a la inscripción genérica de su texto: entre informe de catálogo, reseña crítica y texto de historia del arte. No obstante, acerca de la información que repone sobre un pintor, hace el comentario siguiente: “es de justicia histórica su consignación” (f.7, l.5). Este comentario es vertido luego de vacilar con respecto al modo de formular la frase -la alternativa descartada es: “es justa su consignación histórica”-. Con este operador, Córdova Iturburu contribuye a establecer una posición de historiador, en particular la figura intermedia del historiador como un juez, que permite los desplazamientos e interferencias entre la crítica axiológica y el relato histórico. La sustitución de “bello” y “bellamente” –por sólido y sobrio, en sendas rectificaciones- (f.8, l.9; f.10, l.2) morigera por

su parte la figura del crítico impresionista que es conmovido por la belleza y que recoge su conmoción en la escritura, cambiando la voz por especies lexicales de una retórica más descriptiva.

Córdova quiso ser exhaustivo con “el cuadro de tendencias” (p.11, l.17), que pretendía trazar en la reseña de la colección. La existencia de vacíos informativos marcados en el texto por espacios en blanco evidencia la espera de un dato. En algunos casos se advierten espacios blancos dejados antes de la anotación de un apellido, donde cabría esperarse el nombre de pila de la persona. Lo mismo puede advertirse en la consignación de años, donde se advierte un blanco en el espacio en el que debería aparecer la fecha de nacimiento o de defunción de la persona referida. Aunque finalmente estos datos no hayan llegado antes de la publicación del impreso, la inspección del pre-texto nos previene de reconocer estas lagunas informativas como meros descuidos y pensar, en cambio, en una pesquisa que no pudo ser concluida.

En el primer folio se lee una reescritura: de “proporcionando” pasa a “facilitando en préstamo” (f.6, l.1) al internado una treintena de pinturas. Proporcionar connotaba más claramente una donación que, por otra parte, nunca tuvo lugar. La enmienda avanza en un nivel de detalle sobre la operación que evidencia el intento de no dejar lugar a dudas al respecto. Otro tipo de sustituciones acusan la hesitación de Córdova Iturburu en torno a poder determinar cuál es el objeto de referencia de su discurso. El escritor no se decide entre el relato histórico del arte argentino o la descripción de una colección privada, sino que intenta dar cumplimiento a los dos programas, narrativo y descriptivo, en una misma pieza textual, con los efectos de identificación entre la “historia” y la colección que esto promueve. Así, en el primer folio, Córdova Iturburu tacha y reescribe la causa de su sorpresa. Ya no es la sorpresa que “la colección me produjo”, sino la sorpresa que “las obras me produjeron”.

La vivacidad, que como vimos está menguada y reducida en la autorrepresentación del crítico, se desplaza hacia la figuración de la colección. Al mencionar las piezas de C. Carrá que pertenecen al acervo (f.2, l.15), Córdova Iturburu intenta primero una forma descriptiva, deja asentado simplemente que la colección “cuenta con” determinadas obras suyas. A continuación, se decide por una alternativa más elocuente para introducir la enumeración de las obras; escribe “están allí”, y enumera, a continuación los títulos de los



cuadros. El modelo retórico que parece seguir en este sentido es la *enárgeia*, recurso compartido tanto por el género de la écfrasis como por algunos modelos de larga duración del relato histórico. La *enárgeia* consiste en instalar la presencia, en la palabra escrita, del objeto –o estado de hechos, en el caso de la historiografía-, que está *in-absentia* para quien lee, para lo cual es preciso movilizar una vivacidad compensatoria. Al sustituir un sintagma “cuenta con”, por el otro “están allí”, el crítico privilegia el efecto de una presencia, un acercamiento al objeto físico en la palabra, antes que la mera constatación de existencias previsible en el género catálogo.

Algunas sustituciones parecen indicar cierta prudencia en el uso de palabras y expresiones que puedan enfatizar el valor económico. Así, su ambición “es más vasta” cambia por “abarca más amplios horizontes” (f.3, l.1). Si bien la “ambición” permanece, la metáfora del horizonte que reemplaza la palabra “vasta”, indica una extensión o un alcance antes que una cantidad y puede absorberse sin problemas en el universo semántico de la visualidad y la mirada. Los segmentos tachados y las alternativas probadas -a veces varias palabras comienzan a ser escritas y se descartan sin terminar de escribirse- parecen mostrar que en el decurso de la escritura, Córdova descubre la connotación económica que puede asumir una palabra, que en otro contexto usaría sin reparos. Una ocurrencia es en este sentido el cambio de “piezas valiosas” por “piezas bien caracterizadas” (f.4, l.5). El repertorio léxico de la crítica de arte podía actualizar especies como “valioso” en juicios de valor, en forma irrestricta. Las particularidades del universo de referencia en este texto llaman la atención sobre otra dimensión de sentido de la unidad lexical, que de otra forma pasaría inadvertida. La palabra es evitada nuevamente en otra oportunidad (f.4, p.17), donde las piezas mudan el adjetivo “valiosas” por “ejemplares”.

Luego de un bloque de tres asteriscos inscriptos con tinta, comienza un relato sobre los “orígenes” de la pintura moderna en Argentina. La sustitución de la fecha de “1910” (f.5, l.10) escrita en primer lugar, por “primera década del siglo” como momento inaugural, puede comprenderse tanto como una corrección de estilo –la consignación de años en números queda reservada entonces para fechar las obras- como una atenuación de los principios de demarcación temporales que se ajusta mejor a la complejidad de los procesos históricos. En todo caso no parece haber un simbolismo en especial o un programa narrativo que induzca al autor a subrayar el año 1910 como momento de aparición del impresionismo, a

diferencia de lo que sucederá con la fecha de 1924 en la que para Córdova Iturburu tiene lugar la “Batalla de Hernani” del arte argentino (1958). El crítico escribirá líneas abajo que “las nuevas estéticas no invaden el campo de las artes y las letras sino a partir de 1924”, no sin probar antes otra alternativa, en un estilo más taquigráfico: “las nuevas estéticas no invaden el campo de las artes y las letras hasta 1924” (f.7, l.20).

Una ampliación que es interesante destacar es la introducción de una condición adversa en los hechos narrados, la cual es, además, enfatizada al ser antepuesta a lo que se había consignado en un primer momento. Luego de tachar: “Hizo el impresionismo entre nosotros no pocos discípulos”, se lee: “resistido hasta con encono en los primeros tiempos, hizo el impresionismo luego, entre nosotros, no pocos discípulos” (f.18, l.5). Dos observaciones pueden hacerse sobre esta alteración. Una de ellas temática: la hostilidad contra los “precursores” ha sido un lugar común en la historiografía del arte a la cual era difícil de sustraerse. Este motivo se había inscripto con el *topos* de Buenos Aires como ciudad fenicia desinteresada en el fomento de los artistas vigente desde la historiografía del siglo XIX. La otra observación es retórica. En las colaboraciones periodísticas de C.I. es habitual la presentación del tema que será elaborado a lo largo del artículo en un segundo momento, luego de exponer una información lateral, un argumento en sentido contrario o una entrada menos específica al tema. Al estar diferido, el motivo germinal del relato aparece así como una respuesta válida frente a aquello a lo que se sobrepone, se le agrega un interés por oposición a la frase que antecede su exposición o bien gana en interés narrativo por un desplazamiento del foco de atención. En esta construcción puede encontrarse una resonancia de esa forma de progresión temática, en la que el crítico había encontrado una solución de eficacia literaria para el armado de sus textos periodísticos. Cuando el relato llega a los “post-cezannianos”, entre los que el autor rescata especialmente a Spilimbergo, el escritor considera necesario diferir la caracterización. Tras escribir y tachar “su concepción sólidamente constru” (f.9, l.17) —el segmento aparecerá transformado más adelante: “por su severa concepción constructiva de la forma” (f.9, l.18)— escribe: “en términos muy esquemáticos y generales”. Antes de terminar de escribir la caracterización, Córdova Iturburu la suspende, para comentar su propia escritura como esquemática y general y desplazar luego el segmento, con una ligera transformación, que intercambia solidez por severidad.

Córdova Iturburu concluye escribiendo que la colección de Acquarone es un valioso panorama de nuestro arte pictórico. Antes, ensaya otra alternativa: “uno de los más completos y valiosos panoramas de nuestra pintura” (f.13, l.26). La especie lexical “panorama” merece una atención especial. Tradicionalmente designa un tipo de relato histórico. Se trate de la historiografía del arte o de historiografía *tout court*, alude a una escala de observación. Los *panoramas* son, tanto en el sentido de producción visual como en el de clase de texto histórico, productos del siglo XIX. El matiz que esta categoría asume en la historiografía del arte es no obstante especial por una razón, y es que su valor metafórico entra en colisión con el lugar central de la visualidad en esta disciplina. Por eso, cuando Córdova Iturburu indica “valioso panorama de nuestro arte pictórico” puede estar refiriendo tanto a la colección como objeto de visión, como a la colección en tanto “panorama”, especie de la relación histórica. En este punto, la pregunta señala a la amplitud que tenía aquello que el crítico consideraba “panorama”. La alternativa desechada consideraba la colección como “uno” de los más completos y valiosos panoramas y habilita pensar en otros relatos y acervos.

El seguimiento del proceso de escritura-reescritura informa sobre palabras que el crítico desestimó, reconociendo un posible efecto peyorativo en las mismas: las gamas “apagadas” de Walter de Navazio se recalifican, luego de un tachón, como gamas “atenuadas” (f.6, l.6). De esta forma Navazio puede entrar cómodo en el canon de *La pintura argentina del siglo XX*, en la que un régimen de luz es esgrimido como el principio estético que define la plástica nacional: “Nuestra pintura tiene una luz, una luz argentina, que es atenuada pero que jamás llega a esa delicadeza de grises tan particulares de la pintura parisién” (Córdova Iturburu, 1958: 6). En otra parte, la sustitución en la forma en que se describe la relación entre arte y técnica en Pettoruti, lo deja en una posición más activa. El arte del pintor deja de estar “sustentado por” (f.7, l.27) la técnica, para estar “edificado sobre” la misma. Tal vez podamos identificar en la alternativa desechada las resonancias de un discurso perimido, que ya no encontraba el contradestinatario que en su momento le dio razón de existencia: las intervenciones críticas que defendían a Pettoruti frente a la extendida serie de pronunciamientos en su contra. En efecto, en aquellas contestaciones se esgrimía que Pettoruti tenía suficiente “sustento”. Podemos conjeturar que Córdova Iturburu, repitió la fórmula llevado por la inercia, y luego la enmendó de acuerdo a las

circunstancias de una escena discursiva diferente. El hecho de que esta enmienda haya sido efectuada luego de tecteo, en la campaña de reescritura manuscrita en tinta, hace pensar en su importancia; casi todas las demás intervenciones realizadas en esta campaña se ocupan de corregir errores o de reponer información. También en esta campaña, se sustituyó el calificativo “bello” por “sólido” para un paisaje del pintor, en forma coherente con las cuestiones de “estructura” revisadas en torno a su técnica. Una última observación sobre el lugar de Pettoruti en este proceso de escritura. Sorprende que toda la información volcada en el texto édito haya estado registrada de idéntica forma desde la primer campaña de escritura del dac., sin correcciones ni agregados entre uno y otro estadio genético, y que, aún más excepcional, la información coincida con la que consigna Mario Loza en la sección de inventario del catálogo. Posiblemente Córdova Iturburu escribió con atención las precisiones sobre el pintor que le ofreció el coleccionista: además de tomar la decisión de reproducir en la portada de *La pintura argentina* una obra del artista que era de su propiedad, escribiría una monografía sobre el artista para la colección “Argentinos en las artes” de Ediciones Culturales.

La sustitución de “medio” por “arena” (f.14, l.6) es significativa de una búsqueda de voz personal. Las connotaciones agonísticas de la segunda palabra se ajustan mejor a la metafórica militar con la que Córdova Iturburu representa la vida artística. En otros casos las sustituciones modifican la graduación de una asignación de valor, el caso de “muy acentuado” por “más o menos acentuados” (f.14, l.15). En algunos casos una frase hecha o lugar común es tachado y reemplazado por una expresión menos estereotipada. Pareciera en esos casos que Córdova Iturburu advirtiera la poca pertinencia del repertorio de *loci communes* con el que trabaja para dar cuenta del objeto de referencia de su discurso. Así, el cambio de “sellan el perfil de” [la colección] muda en el menos convencional “proporcionan su vibración” (f.4, l.12).

Como advierten algunas expansiones y sustituciones, Córdova Iturburu buscaba un efecto musical en su escritura especialmente a través de la ampliación. Así en el cambio de: “La feliz concurrencia de una temática argentina” (f.6, l.27) por: “La feliz concurrencia de una temática y un espíritu hondamente argentinos”. Algunas ampliaciones tienen que ver, en cambio, con el tono hiperbólico que caracteriza a las críticas de Córdova Iturburu, que son, por lo general, de carácter laudatorio.

### *Confrontación entre el dactiloscrito y la versión impresa*

Además de las variaciones producidas en las campañas de escritura y corrección que tienen como terreno al mismo borrador, pueden examinarse aquellas que se producen entre el borrador en el estado en el que es dado a leer tras sus últimas modificaciones, y la versión impresa del texto. En el análisis que sigue, las ubicaciones consignadas como folio y línea (f.x, l.x) remitirán en todos los casos al dac. y las que figuran como página y línea (p.x, l.x) harán referencia por su parte a la versión impresa.

El cotejo del texto dactiloscrito y de la versión impresa evidencia que el original dado a la imprenta presentaba un número de modificaciones con respecto a la versión conservada en CeDInCI, a las que pueden haberse sumado nuevas operaciones de corrección y reescritura en una instancia editorial. En términos generales, estas operaciones no alteran la estructura del escrito, verificándose exclusivamente permutaciones al interior de la misma oración (Cfr. p.17, l.29-30 y f.11, l.19). Las correcciones realizadas en el texto dado a las prensas no alcanzaron a eliminar todos los errores. Por otra parte, algunas lagunas de información que en dac. quedaban evidenciadas por un espacio en blanco en el cuerpo del texto, pasaron finalmente con el dato faltante al impreso.

Las modificaciones en los signos de puntuación fueron las siguientes: colocación de comas (en p.8 l.1 del cat. respecto a f.1, l.1 de dac.; p.10 l.35 respecto a f.4, l.5; p.17, l.11 respecto a f.11, l.18), eliminación de comas (p.17, l.36 respecto a f.12, l.8), colocación de tildes (p.11, l.22 respecto a f.5, l.2; p.14, l.21 respecto a f.8, l.16; p.19, l.10 respecto a f.13, l.22). En el primer caso se trata de la colocación de acento gráfico en el pronombre “ésta”. En los dos restantes, se hace lo propio con el monosílabo “fué” según la regla gramática con vigencia en la época). Un guion es añadido entre los años que marcan el inicio y el fin de una etapa en la producción del artista Roberto Rossi (p.16, l.29): “dibujos realizados entre 1950-1953”. Entre estos años sólo aparece, en el dac., un espacio en blanco (f.10, l.28). La opción por el guion en este caso, ante la otra alternativa posible de utilizar la conjunción “y”, marca un tipo de notación sinóptica, rápida, pertinente en un texto de carácter informativo, que genera en cambio una interrupción en el estilo lírico del autor. Otras modificaciones que se verifican tras la colación de los documentos son: el añadido de espacio faltante -que enmienda un error de tecleado- (p.11, l.13 respecto a f.4 l.21), la

supresión de una letra repetida (p.16, l.31 respecto a f.11, l.1) y dos correcciones de número, ambas en la misma línea (p.14, l.24 del impreso y f.8, l.19 del dactiloscrito). Más significativa es la elisión de los espacios múltiples que se observan en dac. delante de los apellidos Ottman (f.14, l.19) y Rosenberg (f.15, l.2), perceptible respectivamente en f.14, l.10 y f.15, l.2 del impreso. Sin lugar a dudas, el espacio faltante indicaba una información con la que Córdoba Iturburu esperaba dar antes de entregar el original, a saber, los nombres de los respectivos artistas. El desconocimiento respecto a estos artistas se evidencia también en el error en el apellido del último, que es en verdad “Rosenfeld”. La expectativa no colmada respecto a esta información es un indicio acerca de las condiciones en que se confeccionó el catálogo. También es oportuno señalar que a diferencia del resto de los artistas enumerados, estos dos pintores serán los únicos que no aparecerán en el posterior *La pintura argentina del siglo XX*.

El grafismo en forma de letra “s” recta, hecho en tinta a continuación de un punto y seguido en dac. en tres oportunidades (f.2, l.5; f.4, l.12; f.10, l.15) indica convencionalmente un fin de párrafo. No obstante, este signo no se traslada al texto édito como punto y aparte ni de ninguna otra forma.

Un caso semejante son los tres signos en forma de “x” que están añadidos en tinta en dac. en el centro de los interlineados 1-2 del folio 5, 27-28 del folio 13 y 9-10 del folio 15. En los interlineados correspondientes de la versión impresa: 21-22 de la página 11, 17-18 de la página 19 y 25-26 de la página 20, no se verifica ninguna operación que traslade la existencia de estas marcas. Verosíblemente, estos bloques de asteriscos marcan la separación de capítulos o secciones de la reseña crítica. Al no ser respetadas en la versión impresa se profundiza aún más la interpenetración y confusión entre los desarrollos atinentes a la colección y aquellos que se centran en un proceso histórico. La primera ocurrencia de estos asteriscos separa una celebración de los criterios de selección del coleccionista y una secuencia narrativa sobre los orígenes de la pintura moderna en Argentina a partir de la segunda década del siglo XX. El segundo bloque de asteriscos marca una pausa entre esta relación histórica y el comentario sobre los pintores jóvenes. La tercera línea deslinda por su parte el espacio de la pintura joven de un último bloque destinado a la conclusión. Sin estos dispositivos visuales ritmando la lectura, el texto impreso perdió, respecto al borrador, el ethos didáctico que podemos observar en algunos

pasajes y que Córdova Iturburu manejaba sin duda a partir de la experiencia en textos de divulgación.

Otra operación consistió en la corrección de los nombres y apellidos de los artistas mencionados: “Lozza” (f.1, l.11) por “Loza” (p.8, l.15), “Pissarro” (f.6, l.2; f.6, l.4; f.6, l.13) por “Pisarro” (p.12, l.16; p.12, l.19; p.12, l.32), “Lino Eneas” (f.9, l.19) por “Lino Enea” (p.15, l.17), “Alvarez” (l.12, f.11) por “Álvarez” (p.17, l.42), “Panagiotópulos” (f.14, l.10) por “Panagiatópulos” (p.19, l.42). En otros casos, los errores permanecieron sin corregirse: “Soldatti” (f.12, l.21 y p.18, l.15) donde debería decir “Soldati”, “Pissis” (f.2, l.17 y p.9, l.23) donde debe leerse “Pisis” y “Rosenberg” (f.15, l.2 y p.20, l.15) donde debe leerse “Rosenfeld”. En otro caso, la modificación realizada se aproximó a la versión correcta sin llegar no obstante a ella: “Vincenz Soler” (f.14, l.18), pierde la “n” y cambia por “Vicenz Soler” (p.20, l.2), aunque lo que debería leerse es “Soler Vicens”. Los numerosos errores que sólo pudieron ser parcialmente enmendados antes de la impresión revelan un conocimiento limitado de la materia por parte del crítico. Aunque posiblemente se trate de distracciones en algunos casos –es improbable que desconozca el nombre correcto de Lino Enea Spilimbergo, sobre quien había escrito extensamente-, en otros casos parece ausencia de fuente de información escrita, la consignación de un nombre con el único apoyo de la oralidad y el recuerdo.

Una corrección realizada en forma sistemática y que tiene un singular valor es el cambio de mayúscula por minúscula en el tratamiento “Don”. La escritura espontánea o premeditada de esta mayúscula advierte sobre la construcción de un personaje que quizás una corrección de estilo por otro agente haya limado. Esta operación se verifica en las tres oportunidades en que aparece el vocablo, una en el comienzo del texto (p.8, l. 3 respecto a f.1, l.3) y dos hacia el final (p.19, l.5 respecto a p.13, l.18 y p.21, l.22 respecto a p.16, l.8). Quedan por mencionar, por último, las siguientes correcciones de estilo: “tampoco”, por “por cierto” (p.11, l.19 respecto a f.4, l.16), “en” por “de” (p.21, l.13 respecto a f.16, l.2). Las correcciones revelan un trabajo de reescritura que se hace aún más notorio en las sustituciones y los añadidos. Dos de las primeras apuntan directamente a la figura del coleccionista. En la línea 18 del folio 13, Córdova Iturburu ensaya un mito de origen para la colección: Acquarone estaba “en viaje de negocios por el entonces territorio de Misiones”, cuando conoce al artista Ricardo Supisiche, quien logra transmitirle su “comunicativo interés

por la pintura”. En esta versión, “de negocios” aparece tachado con tinta, y “negocios”, englobado con lápiz. De este contorno surge una flecha que, recorriendo el margen izquierdo de la página, señala, dos líneas abajo, la última palabra del subsiguiente segmento tachado, esta vez a máquina: “amistad”. Las alternativas posibles que podría estar indicando esta conexión (¿viaje de amistad?, ¿afectuoso negocio?) permanecen en el terreno de las conjeturas. Esta tachadura podría interpretarse como una denegación de los intereses económicos: la inclusión del detalle introducía un problema de *decorum*. La versión impresa no obstante, repone el segmento tachado (P.19, l.5-6). El trayecto del sintagma: escrito, tachado y restituido, indica tanto una hesitación como la fundación de un posible narrativo. Dos artículos posteriores dedicados a la colección, el de Omar del Carlo en la revista *Lyra* en 1958 y el de Bengt Oldenburg en *Análisis* en 1969, no escatimarán la actividad empresarial de Acquarone como condición de posibilidad de la Colección. Muy por el contrario harán de la dicotomía actividad espiritual / actividad económica, el núcleo de sus estrategias narrativas. Para estos años, la figura pública del coleccionista ya estará diseñada y el repertorio de motivos para poner en escena su actividad, relativamente estabilizado.

La segunda diferencia entre las versiones cotejadas indica una legitimación del coleccionista, lo inventa como palabra autorizada. La modificación es, una vez más, plenamente significativa. Lo que en un primer momento aparece como una “asesoría” del pintor Supisiche (f.13, l.24) es cambiado en la versión impresa por la figura más vaga e imprecisa de un “estímulo” (p.19, l.14). Acquarone deja de estar “asesorado” para ser, él mismo, el lugar en el que se originan las decisiones y el saber, sin necesidad de una palabra autorizada que refrende o brinde orientación a su criterio. Muda, en cambio, en la figura de un hombre receptivo, sensible a los “estímulos”. En la nota ya referida, Oldenburg dirá que nadie quitaría a Ignacio Acquarone la posibilidad de “opinar en materia del arte” (1969, s.p.). Cuando el mismo Museo Nacional de Bellas Artes expone la colección de pinturas italianas de Acquarone, éste ofrece libros especializados de su biblioteca para confeccionar las reseñas del catálogo; el Museo deja constancia de este préstamo bibliográfico publicando un agradecimiento. La sustitución de Córdova Iturburu traza un comienzo para este proceso discursivo a través del cual el coleccionista pasa de estar asesorado a ser un asesor de autoridad inopinada.



Otras operaciones refieren más directamente a los parámetros críticos de Córdoba Iturburu. Algunas asignaciones de sentido a la producción plástica son atenuadas mediante ampliaciones. Así, el añadido del sintagma “en cierto modo”, antes del adjetivo “decorativo” –término que para la crítica de arte funcionaba como categoría axiológica- relativiza lo que podría leerse como una descalificación cabal (Cfr. p.11, l.42 y f.5, l.15).

La supresión en el impreso de la palabra “conceptuales” (p.13, l.8) de la siguiente oración del dactiloscrito: “Pero, como la mayor parte de la pintura de este valioso pintor, implican una temática y un espíritu hondamente argentinos con elementos conceptuales clásicos y modernos” (f.7, l.1) cambia radicalmente los presupuestos estéticos en la definición de la obra de arte. En una representación componencial de la obra de arte, como una entidad que se forma recibiendo ingredientes de más de una procedencia, se suponen dos fuentes. En esta distribución, la Argentina es la dadora de la temática -la reiteración tópica, el lugar de lo ya circunscripto por la cultura- y del “espíritu”. A lo extra-argentino, que aparece como lo clásico y lo moderno, toca en cambio aportar la dimensión “conceptual”. El borramiento de lo “conceptual” como algo ubicado un lugar-otro respecto de aquello que se adscribe a una especie de sustrato argentino, puede estar señalando un cambio en la concepción de la Argentina como lugar plausible de peculiares desarrollos conceptuales. Esta alteración en el proceso de escritura puede estar hablando de un cambio en los marcos de referencia de los críticos de arte argentinos. En efecto, como ya ha sido señalado por otros autores, es entre mediados de las décadas de 1950 y de 1960 que la historia y la crítica de arte argentinas comienzan un progresivo abandono de los modelos historiográficos y axiológicos que proveían los escritos de los críticos de arte franceses (Gustavino, 2014).

La sustitución que cambia “en el país” por la variante “en la Argentina” (Cfr. p.14, l.9 y f.8, l.6) reviste así mismo gran interés. Por una parte, la sustitución tiene consecuencias deícticas que revelan la previsión de una lectura por fuera del contexto argentino. Por otra, la especie lexical “país” no estará carente de connotaciones en los posteriores escritos de Córdoba Iturburu. Con el título “La revelación del país”, por ejemplo, se encabezará el capítulo de La pintura argentina del siglo xx destinado a la producción plástica que tuvo lugar en las provincias. La extensión semántica de “país” cubre la producción del así llamado “interior” por oposición a la capital. El efecto de sentido que se deriva de: “figura

señera de la renovación de la pintura en la Argentina” no es exactamente el mismo que aquel que se desprende de “figura señera de la renovación de la pintura en el país”. La “Argentina” designa una exterioridad, esto es, una entidad reconocida por otro exterior. Pettoruti no representa a la “renovación de la pintura del país” –temas telúricos, demanda de contexto-, sino a la “Argentina”, como confirma la inclusión regular de su nombre en las historias universales del arte. La pintura del “país” tiene un interés suplementario dentro de los alcances de un relato sobre el arte nacional, pero desde luego, no llega a ser lo que aporta Argentina a los relatos internacionales sobre el arte moderno.

En la referencia a las obras de E. PolICASTRO que integran la colección, el reemplazo de “un paisaje y el” (f.12, l.19) por “uno de ellos” (p.18, l.11-12) indica el privilegio concedido por Córdova Iturburu a la textura musical de la frase por sobre la exhaustividad informativa. Al focalizar en una de las dos obras del pintor que el crítico registra –aunque, por otra parte, el inventario de Mario Loza registre cuatro existencias en el acervo- se pierde información y gana, en contrapartida, la musicalidad de la frase, ubicada en esas extensas enumeraciones que ritman todo el relato. La misma razón puede explicar la permutación en p.17, l.29-30 respecto a la f.11, l.19.

Córdova Iturburu reconoce a la colección de pintura de Ignacio Acquarone dos “méritos”, el estético, y el documental o informativo. Este doble estatuto no es privativo de la colección. Se trata de un motivo recurrente en la escritura de Córdova Iturburu. Un ejemplo de esta coexistencia de funciones que el autor asigna con frecuencia a las imágenes, es el título que encabeza otra reseña: “Documento y poesía en los dibujos de Alberto Guiraldes” (CeDInCI, Doc. N°394). Pero esta ambivalencia no se mantiene en el nivel temático de su discurso –la modelización de un universo de referencia “arte” a través de determinados esquemas de representabilidad-, sino que afecta a los mecanismos de configuración del texto, es decir, a su retórica. La misma oscilación entre la función poética y referencial que C.I. encuentra en las artes plásticas puede encontrarse como un rasgo de sus mismos textos críticos. Las operaciones de reescritura que evidencia la compulsión entre dos versiones de un texto, contribuyen a elucidar este rasgo en la perspectiva diacrónica de un proceso de escritura. Si bien algunas tachaduras y permutaciones, parecen guiadas por el afán de restablecer el texto como un artefacto poético, también se verifica la operatoria inversa: expansiones y enmiendas que corrigen la información e incrementan el

valor referencial de la reseña. En este sentido podemos mencionar una sustitución: “quince” reemplaza en el texto édito al número “cuatro” del dac. (Cfr. p.15, l.19 y f.9, l.22) y una ampliación: “tres dibujos y dos óleos, uno de 1910 y otro de 1926” (p.17, l.13).

### ANEXO III. Adenda sobre la reproducción y la circulación impresa de obras de la colección

En paralelo a la circulación social de la colección a través de los textos analizados se diseminan las reproducciones fotográficas de sus obras en diferentes soportes impresos. El catálogo de *Pintura argentina* (1955) puede reconocerse como un material que interviene en la génesis de *La pintura argentina del siglo XX* (1958) en varios sentidos: en aquel se perfilan algunos núcleos que serán desarrollados en el libro posterior -especialmente en el capítulo “El despertar del país”- y comienzan a definirse las líneas generales de un proyecto de escritura *panorámica* sobre la pintura. El catálogo puede pensarse también como un documento genético en términos visuales, ya que de allí proceden cinco de las doce imágenes a color que ilustran el libro y una de las reproducciones en negro.

En 1958, en el ensayo sobre la colección que escribe Omar del Carlo después de visitar la residencia del coleccionista, aparecen reproducciones de diecisiete de sus obras, de las cuales sólo cinco habían aparecido en las láminas del catálogo. Es plausible que Acquarone haya acordado la producción de nuevas fotografías por la importancia del emplazamiento al que estaban destinadas, un número antológico de la revista *Lyra*.<sup>21</sup> La cantidad de imágenes y la forma irregular de su distribución, debida tanto a la diversidad de formatos de los cuadros como a la manera en la que se alternan con las manchas de texto, multiplica los márgenes en el interior de las páginas. El viaje por el archipiélago que propone el crítico puede pensarse entonces replicado en la experiencia lectora que recorre la geografía fragmentaria de la maquetación. Aunque esta *mise en page* obedezca menos a operaciones retóricas que a condiciones técnicas de posibilidad, la manera en la que se

---

<sup>21</sup> El número “extraordinario” de la revista *Lyra* en el que se publica el artículo de del Carlo se aboca exclusivamente a la “plástica argentina”. Este tipo de números temáticos constituyen casos singulares en la bibliografía sobre arte argentino que cuentan con la particularidad de que coexisten en ellos los rasgos de rigor de una publicación periódica con la estructura orgánica de lo que G. Deleuze llamaría un *libro raíz*. Son dos los números monotemáticos de esta revista cultural que tienen como programa una representación panorámica de las artes plásticas en argentina, el que aquí mencionamos de 1958 “publicado con el asesoramiento de Carmelo (sic) Córdova Iturburu” y el No. 216-218 de 1971 en cuyo lomo se lee “De la moderna plástica argentina”. Nos interesa señalar el carácter híbrido de la publicación en el que el artículo es incluido, que oscila entre la revista ilustrada y el libro clásico, ya que puede pensarse que esto afecta sus condiciones de archivación y el estatuto de aquello mostrado en ella como *representativo* de la materia tratada.

gestiona la información en el espacio gráfico no deja de favorecer determinados efectos de sentido.

El uso de reproducciones para la *Pintura argentina contemporánea* de María Laura San Martín es otro hito significativo. En la cubierta de este libro aparece la pintura *Terraza con figuras* de L. E. Spilimbergo. Esta inclusión jalona un recorrido de este cuadro en la cultura impresa argentina que hará posible que, en una reciente publicación de Banco Vélox<sup>22</sup>, se afirme que se trata de la imagen más reproducida del artista.

La terraza se encuentra reproducida en la cubierta de *Pintura argentina contemporánea* de María Laura San Martín de dos formas diferentes, de acuerdo a las dos *emisiones*<sup>23</sup> que pudimos identificar que existen de este libro. En una de ellas, está en la sobrecubierta que envuelve el libro, donde la pintura se encuentra íntegra y abarca también la contracubierta. En la otra emisión, en la que el libro tiene una cubierta agregada de madera laqueada, la pintura se encuentra reencuadrada. El reencuadre editorial supone una reinterpretación de la pintura: las figuras femeninas quedan sobre una esquina de la composición a la manera de un *repoussoir*. El lugar por el que se *corta* la imagen hace pensar en la lectura y construcción discursiva de Spilimbergo como el momento clásico de la vanguardia en el que se concilian tradición y novedad. Señalemos que se trata de una operación editorial convergente con el reencuadre que se había hecho para la cubierta del catálogo de la témpera *Revelación* del mismo artista.

En este libro, San Martín toma del catálogo de 1955 otras nueve cuatricromías: ninguna de ellas se superpone con las elegidas para la publicación de Córdova Iturburu en 1958. Otras tres imágenes corresponden al artículo de del Carlo y de una última no registramos reproducciones previas.

En la revista *Pulsiones* en 1995 se vuelven a elegir la *Terraza* de Spilimbergo y el *Morocho Maúla* de Pettoruti, junto a los epígrafes que inscriben a estas imágenes en el

---

<sup>22</sup> En Orgambide, Pedro et. al. (2001). *Pintura Argentina. Spilimbergo y Guttero*. Buenos Aires: Banco Vélox. Se la consigna con el nombre "Figuras en la terraza" que es el nuevo título con el que aparece en todas las reproducciones que registramos después de su adquisición por Nelly Arrieta de Blaquier. Cfr, por ejemplo, Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Jóvenes en París*. Buenos Aires: Atlántida, 2010, p. 52. En este último caso se observa junto a la imagen la consignación del antiguo propietario, una referencia excepcional en todo el libro.

<sup>23</sup> Para el concepto de *emisión* en bibliografía analítica, cfr. Bowers, F. (2001). *Principios de descripción bibliográfica*. Madrid: Arco Libros.

pasado. En estas “cartas” aparece también una fotografía tomada al Cristo de Líbero Badii en el cementerio. Esta escultura en bronce -de la que existen dos copias, comisionadas respectivamente por Acquarone y por Leoncio Fernández- fue objeto de un ensayo fotográfico por Grete Stern: una práctica entre la reproducción fotográfica –tarea a la que la última se dedicaba en el Museo Nacional de Bellas Artes- y la llamada fotografía artística. Badii decidió editar una publicación con esta serie fotográfica, con una tirada de 300 ejemplares numerados reservados a los dos comitentes de la escultura –Acquarone y Fernández-, en el que las imágenes se intercalan con un poema de Rodolfo Alonso y con reflexiones del artista<sup>24</sup>.

En convergencia con la distribución que hace la escritura, las imágenes de arte argentino e italiano no aparecen nunca en la misma superficie textual, excepto en el artículo de Bengt Oldenburg que *tematiza* esta mezcla y en la que por otra parte, no se trata estrictamente de reproducciones<sup>25</sup>.

A diferencia de las obras de pintura argentina, algunas obras italianas fueron compradas cuando ya habían sido reproducidas en un libro que aspiraba a representar un estado de cosas en la producción artística, es decir, cuando ya formaban parte de un corpus. Se trata de *Arte contemporáneo italiano*, un catálogo impreso en Chile en 1946, en idioma español y portugués, con cubierta entelada e imágenes en gran formato, precedidas por varios estudios críticos.

En 1960 se fotografían para la revista *París en América* cuatro pinturas que no habían sido incluidas en el libro. Al año siguiente, en el artículo “La pintura italiana en la Argentina”

---

<sup>24</sup> Esta práctica editorial se suma a otras que en la década de 1960 multiplican obras que pertenecen a colecciones privadas en objetos impresos y remarcan, a través de esta operación, la pertenencia del original de esas copias a una determinada colección. Un ejemplo elocuente es el de Emilio Ellena que en 1962 muestra su colección en el Museo J.B. Castagnino de Rosario e incluye en cada folleto de la exhibición una “litografía original basada en uno de los dibujos de la colección”.

<sup>25</sup> En este artículo de *Análisis* las fotografías muestran al coleccionista *mostrando* su casa; en una ocasión, con un cuadro de Walter de Navazio en las manos, inclinándolo hacia la cámara; en otra, parado contra la pared de un depósito rodeado de pinturas a sus costados. De este modo, la operación intrusiva del medio periodístico en la casa se hace explícita, son situaciones fotográficas producidas en el marco de una entrevista con el coleccionista que se presentan en cuanto tales. En un artículo como el de del Carlo en *Lyra* en el que el narrador también espacializa su discurso en la residencia de Acquarone las imágenes se presentan en cambio como entidades autónomas, sin ninguna marca que señale sus condiciones de producción con relación al medio que las da a ver.

escrito por Eduardo Eiriz Maglione<sup>26</sup>, la referencia a Acquarone es menor –se limita a mencionar las “56 obras de pintura italiana actual” exhibidas en Galería Pizarro en 1955. Si bien Maglione no consigna la procedencia ni propietario de las obras, podemos comprobar que cinco de las nueve pinturas reproducidas habían aparecido anteriormente en el libro de Zuffi y que por lo menos una de ellas pertenece a Acquarone. En 1964 la colección es nuevamente *dada a ver*: en la segunda edición del catálogo de la II Bienal se muestran cinco obras bajo el título “Pintores italianos de la colección Acquarone”.

Finalmente, en 1965, cuando tiene lugar la exhibición en el Museo Nacional, Acquarone entrega en préstamo el libro de 1946 al Museo<sup>27</sup> y especifica en cada una de las obras listadas cuáles fueron reproducidas en el mismo, a veces cometiendo errores; es el caso, por ejemplo, de Giorgio De Chirico. La cobertura en los medios fue desigual: *La Prensa* le dedica una página entera de su rotograbado en la que se alternan fotografías de la sala con visitantes, otras de fotografías solas e incluso un retrato de Acquarone posando junto a una de las pinturas con el catálogo en la mano. La fotografía elegida para la nota de *La Nación* presenta cierta rigidez retórica. En efecto, presenta las mismas características que aquellas publicadas en ocasión de las dos exhibiciones anteriores en el Museo Nacional de Bellas Artes, de Wilfredo Lam y de Henry Moore, inauguradas, respectivamente, en abril y junio de 1965. Como en los casos mencionados la imagen muestra a un grupo de autoridades que observan de cerca una de las obras exhibidas; en este caso quienes aparecen son el director del museo, Samuel Oliver y el ministro de Justicia y educación, Carlos Alconada Aramburú, junto a *El trovador* de De Chirico. Elzeario Silliari, el diplomático italiano que prologa el catálogo, le remitió a Acquarone otra foto de la inauguración con rasgos similares, actualmente en el archivo de la Dra. María Acquarone. A propósito de la exposición en el MNBA, la prensa comenta la circulación que las obras exhibidas ya tenían en la cultura impresa. Ernesto Ramallo narra en estos términos el encuentro con el *Autorretrato* de Sironi en la exposición de la Colección Acquarone: “es

---

<sup>26</sup> Se trata de un artículo publicado en un número temático de *Lyra* sobre cultura italiana. Cfr. Eiriz Maglione, Eduardo (1961). “La pintura italiana en la Argentina” en *Lyra* 19 (180-182)

<sup>27</sup> En la última página del catálogo se consignan los “Libros y catálogos facilitados por el Sr. I. Acquarone”. Al parecer estos materiales fueron únicamente prestados para la confección del catálogo de exhibición ya que actualmente no se encuentran en el acervo de la Biblioteca “Raquel Edelman” del Museo Nacional de Bellas Artes.

obra que solo conocíamos por reproducciones y encontrarnos ante ella fue algo como encontrarnos con un antiguo y valioso amigo” (1965: 11).

Señalemos, por último, que once imágenes de la colección ilustrarán *La pintura italiana del siglo XX*, un ensayo de divulgación que Romualdo Brughetti escribe en 1967 y que publica la Asociación Dante Alighieri con distribución de Losada. La edición de este libro dos años después de la exhibición en el Museo Nacional hace plausible la conjetura de que el conjunto de imágenes exhibidas contribuyó a hacer pensable aquel proyecto de escritura.

En el folleto de la exposición “Ex colección Ignacio Aquarone” realizada en la galería Centoira en 1996 aparece un retrato de Acquarone que había sido realizado en sepia por Spilimbergo en 1954 y que hasta entonces no había tenido circulación. El retrato del coleccionista, también hecho por Spilimbergo, ubicado en el verso de la portadilla del catálogo de 1955 lo muestra mirando hacia abajo, en la misma posición que mantendrá en fotografías de artículos en *La Prensa* y *Análisis*. A diferencia del retrato que aparece en el folleto de Centoira, presenta un dibujo más esquemático. El catálogo de mano realizado 40 años después de la edición del catálogo nos da a conocer una alternativa que había sido descartada para aquel impreso, permitiendo en este punto extender la pesquisa genética a las imágenes y pensar cómo el coleccionista eligió ser representado escogiendo una entre varias imágenes que estaban a su disposición.



ANEXO IV. Imágenes

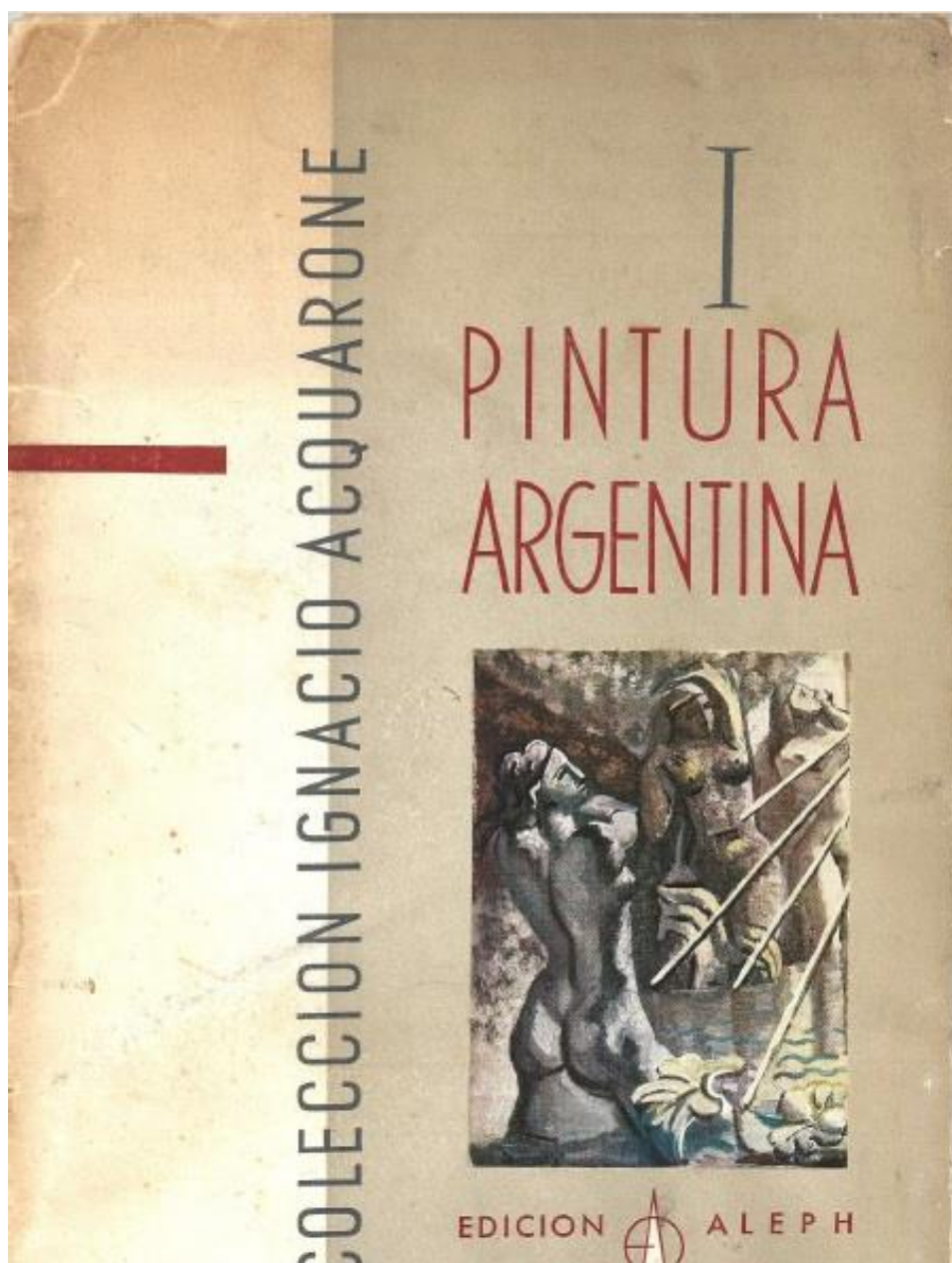


Fig. 1. Cubierta del catálogo *Colección Acquarone. I. Pintura Argentina*. Buenos Aires: Edición Aleph, 1955

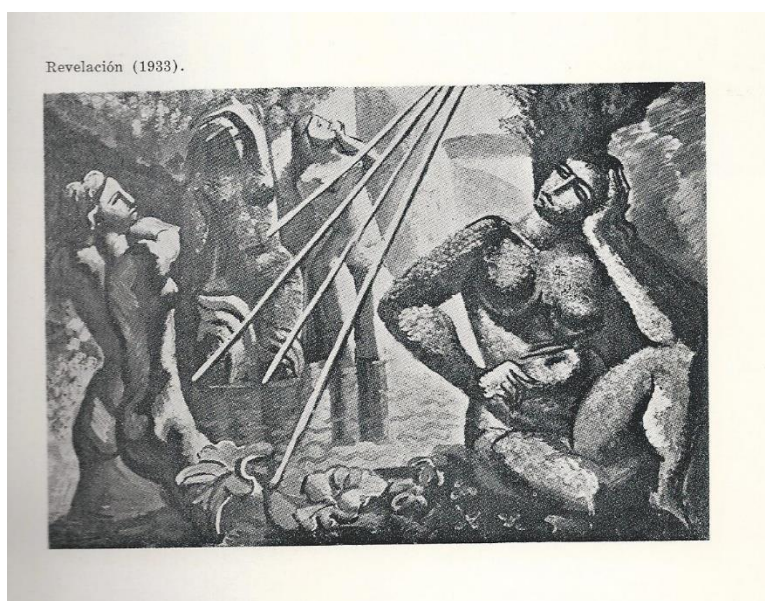


Fig. 2. Reproducción de la témpera *Revelación* de L. E. Spilimbergo en Azcoaga, E. *Lino Spilimbergo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963

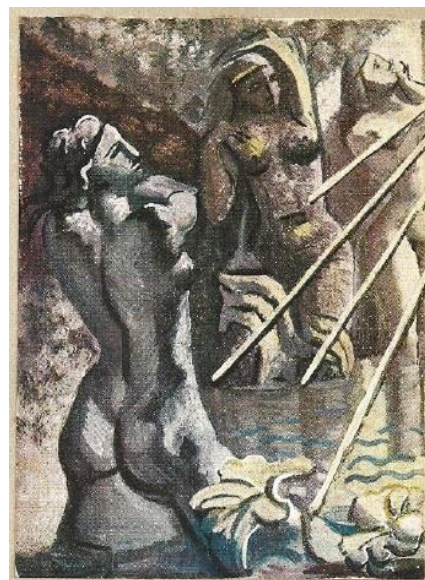


Fig. 3. Detalle de *Revelación* empleado como imagen de cubierta en el catálogo



Fig. 4. Vasari, G. *Le vite de' piú eccellenti Pittori, Scultori, et Architettori*. Firenze: Giunti, 1568. Detalle del frontispicio



Los  
Hay dos óleos y dos dibujos suyos. ~~Los~~ otros son César Fernandez Navarro, autor de dos óleos, uno de ellos, "Paisaje con figuras", concebido con un criterio constructivo de espíritu clásico; Mario Gargatagli, representado ~~por~~ dos temples y un óleo - "Calle de Paraná" - de limpio dibujo y jugoso

colorido; el entrerriano Carlos Squivo con un sugestivo tema suburbano; César López Claro, autor de un abierto paisaje ribereño de las costas del Paraná y José Planas Casas, litoraleño de adopción quien figura con un dibujo, un grabado y dos monocopias.

Con cuatro óleos, cinco acuarelas, cinco xilografías y trece dibujos se consigna en el catálogo de la colección el nombre del santafecino R.A. Supisic~~he~~ che. Son piezas, como todas las suyas, en las que campea esa desolada visión de ciertos ~~solitarios~~ solitarios lugares de nuestra tierra que la obra de este artista, ~~tan~~ tan argentino sin embargo, al espíritu de ~~algunos~~ algunos pintores del llamado movimiento "metafísico". Pero Supisic~~he~~, haciendo abstracción indudables méritos de sus ~~artísticos~~ artísticos, merece, por otras razones además, una especial mención en esta reseña. La colección Acquerone es, en cierto modo, ~~una~~ una consecuencia de su comunicativo entusiasmo por la pintura. En 1943 Don Ignacio Acquerone, en viaje ~~por~~ por el entonces territorio de Misiones, conoció al artista, vio algunos de sus cuadros ~~que~~ y trabó con él una amistad afectuosa que se fue intensificando a ~~la~~ lo largo de prolongadas conversaciones sobre temas vinculados con el arte. Fue ~~esta~~ éste, en realidad, el primer contacto importante de Acquerone con la pintura argentina. Su interés por las obras del santafecino se extendió inmediatamente a las de otros pintores y bajo <sup>su</sup> ~~la~~ inicial asesoría Acquerone comenzó a echar las bases de esta colección suya que en los actuales momentos es, como dejamos dicho, ~~una~~ ~~valioso~~ valioso ~~panorama~~ panorama de nuestro arte pictórico.

Conta la pintura joven del país, en esta pinacoteca, con un sector vasto,

Fig. 5. Reproducción de un folio del borrador redaccional de "Pintura argentina en la colección Acquerone" (CeDInCI). Folio 13. Recto

Los  
1 Hay dos óleos y dos dibujos suyos. ~~Des/~~ otros son César Fernandez Navarro,  
2 autor de dos óleos, uno de ellos, "Paisaje con figuras", concebido con un  
3 criterio constructivo de espíritu clásico; Mario Gargatagli, representado  
4 ~~con~~ por dos temples y un óleo – "Calle de Paraná" – de limpio dibujo y jugoso  
[cambio en el soporte. Recorte del mismo tipo de papel, adherido a la hoja]  
5 colorido; el entrerriano Carlos Squivo con un sugestivo tema suburbano;  
6 César López Claro, autor de un abierto paisaje ribereño de las costas del  
7 Paraná, y José Planas Casas, litoraleño de adopción quien figura con un di-  
8 bujo, un grabado y dos monocopias.  
[cambio en el soporte. Recorte del mismo tipo de papel, adherido a la hoja]  
9 Con cuatro óleos, cinco acuarelas, cinco xilografías y trece dibujos se con-  
10 signa en el catálogo de la colección el nombre del santafecino R.A. Supisich  
11 che. Son piezas, como todas las suyas, en las que campea esa desolada visión  
12 de ciertos ~~ambitos~~ la obra de solitarios lugares de nuestra tierra que aproximan /a/ este  
13 artista, ~~argen~~ tan argentino sin embargo, al espíritu de ~~cier~~ algunos pinto-  
14 res del llamado movimiento "metafísico". Pero Supisiche, haciendo abstracción  
15 de sus/ indudables méritos ~~méritos/~~ artísticos, merece, por otras razones además, una especial men-  
16 ción en esta reseña. La colección Acquarone es, en cierto modo, ~~de su~~  
17 una consecuencia de su comunicativo entusiasmo por la pintura. En 1943 Don Igna-  
18 cio Acquarone, en viaje de negocios por el entonces territorio de Misiones,  
19 conoció al artista, vio algunos de sus cuadros, ~~sostuvo~~ trabó una afectuosa  
20 ~~amistad~~ y trabó con él una amistad afectuosa que se fue intensificando a lo  
21 largo de prolongadas conversaciones sobre temas vinculados con el arte.  
22 Fue ~~esta~~ éste, en realidad, el primer contacto importante de Acquarone con  
23 la pintura argentina. Su interés por las obras del santafecino se extendió  
24 inmediatamente a la de otros pintores y bajo <sup>su</sup> ~~la~~ inicial asesoría Acquarone  
25 comenzó a echar las bases de esta colección suya que en los actuales momentos  
26 es, como dejamos dicho, uno ~~de los más valiosos y completos~~ panorama de nues-  
27 ~~tro pintura-~~ tro arte pictórico. X X X  
28 Cuenta la pintura joven de nuestro país, en esta pinacoteca, con un sector ~~r~~ vasto,

Fig. 6. Transcripción diplomática del folio reproducido en la Fig. 5.



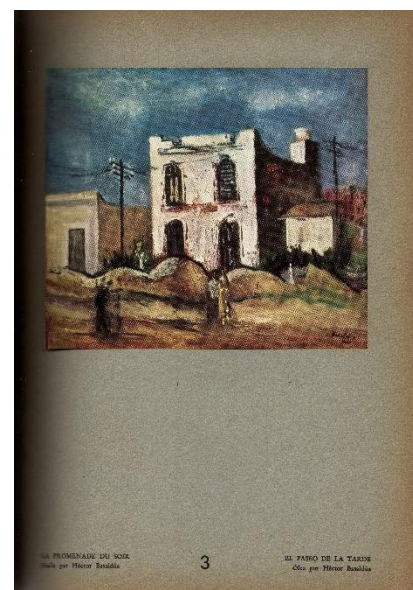
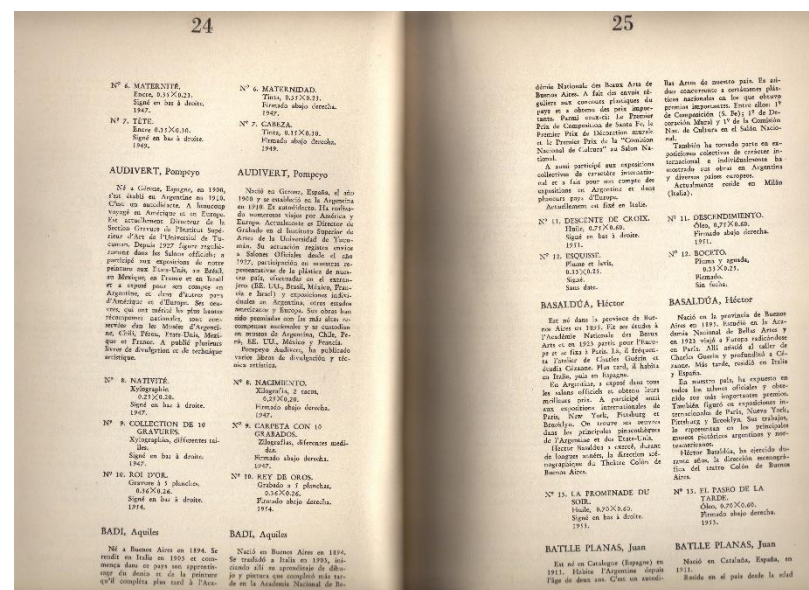
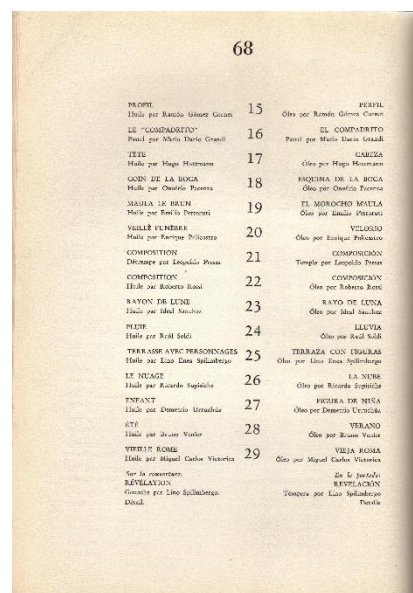
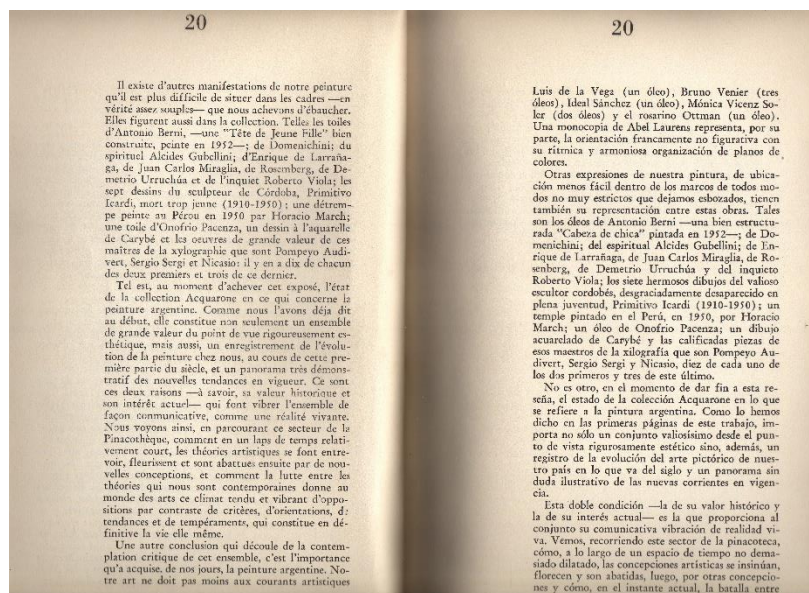


Fig. 7. Colección Acquerone. I. Pintura Argentina. Buenos Aires: Edición Aleph, 1955. Selección de páginas del texto de Córdoba Iturburu y del inventario y lista de reproducciones. Abajo, a la derecha, una de las 29 láminas del catálogo. La imagen será reproducida en 1956 en el ensayo sobre Héctor Basaldúa que publica Mujica Láinez para la editorial Losada

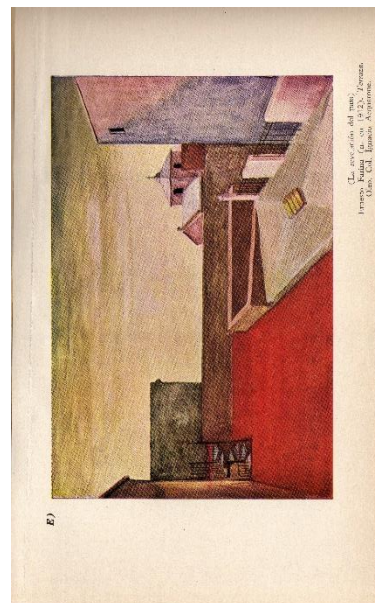
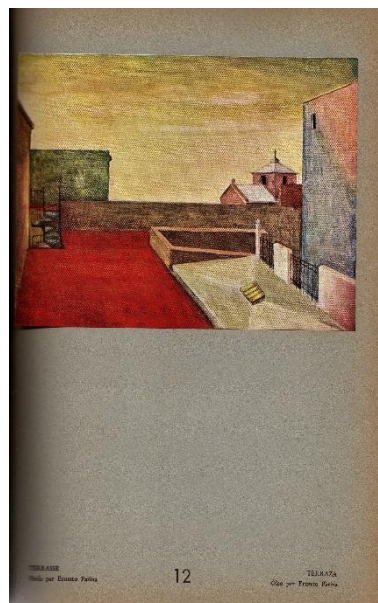
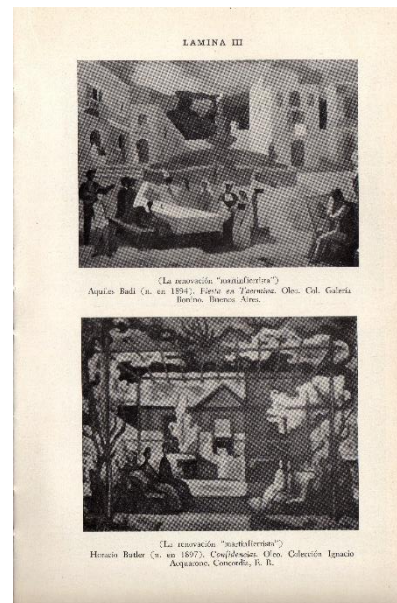
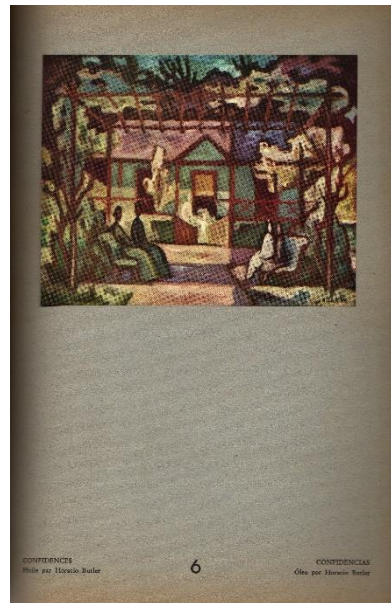
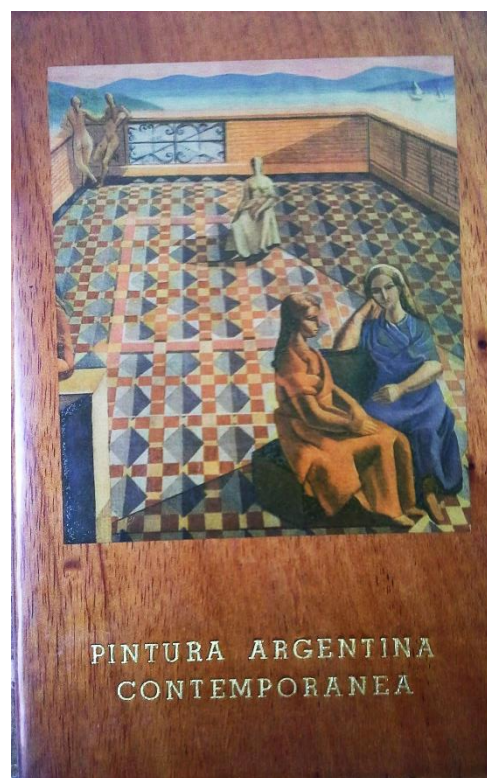
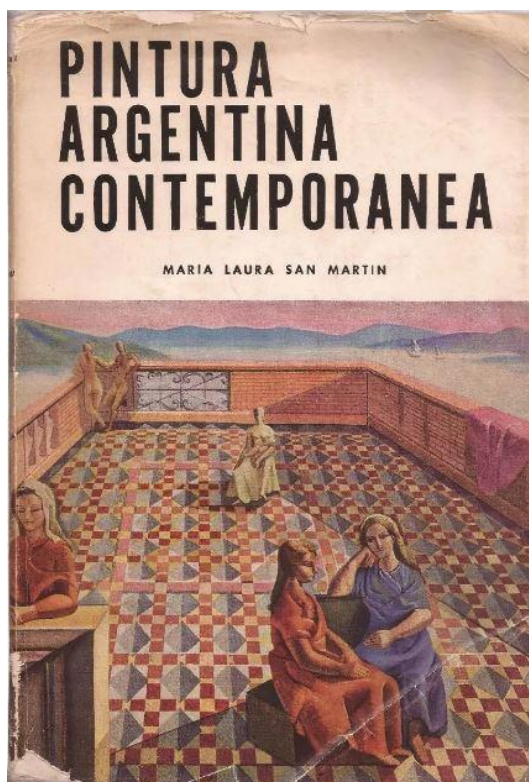
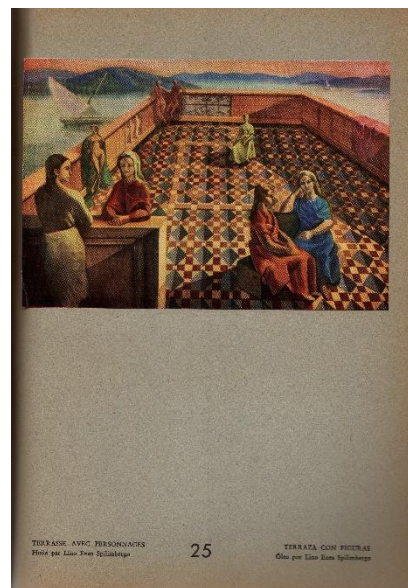


Fig. 8. Dos de las seis reproducciones de *Colección Acquarone*. I. *Pintura Argentina* utilizadas para ilustrar *La pintura argentina del siglo XX* y su puesta en página en este último libro



Fig. 9. Reproducción de la pintura *Terraza con figuras* en *Colección Acquareone. I. Pintura Argentina* (1955) y en la cubierta de las dos emisiones del libro *Pintura Argentina Contemporánea* de María Laura San Martín (1961)



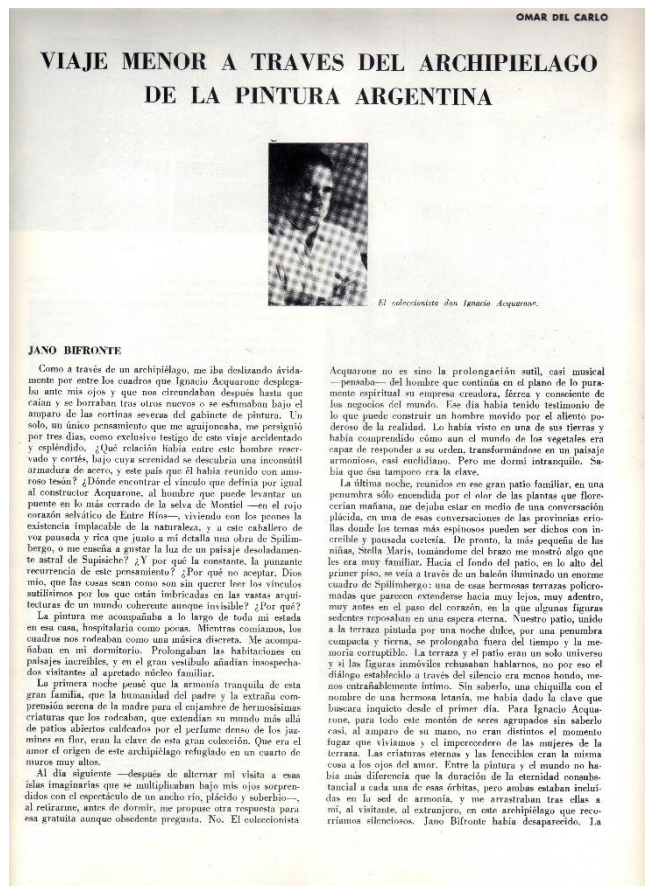


Fig. 10. Dos de las ocho páginas ilustradas que conforman el artículo sobre la colección Acquerone escrito por Omar Del Carlo para la revista *Lyra*



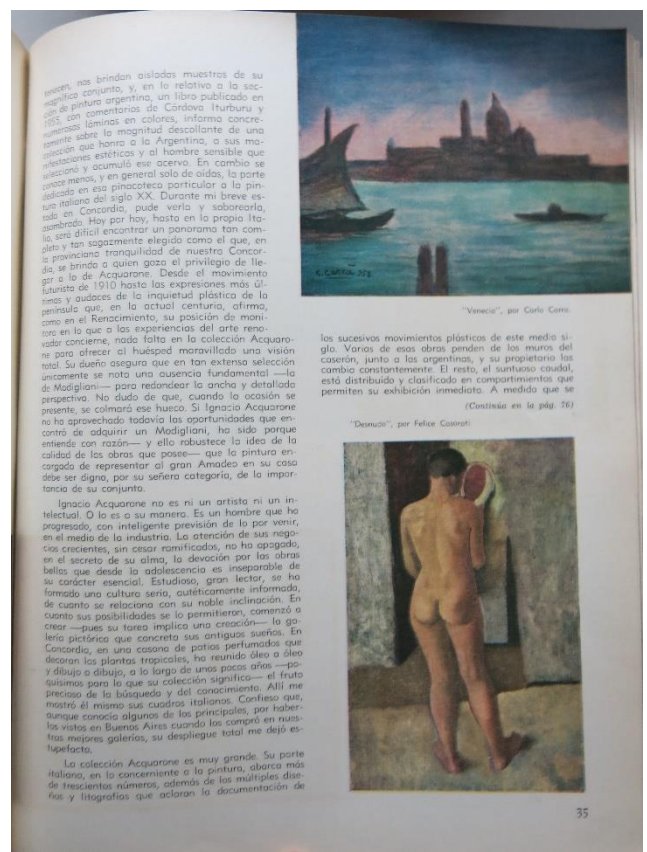


Fig. 11. Páginas iniciales del artículo sobre la colección escrito por Manuel Mujica Lainez en revista *París en América*



Fig. 12. Cubierta del catálogo de mano de la exposición de pinturas italianas de la colección Acquarone en el Museo Nacional de Bellas Artes





Fig. 13. Artículo sobre la exposición *Pintura italiana contemporánea* en el suplemento rotograbado del periódico *La Prensa*

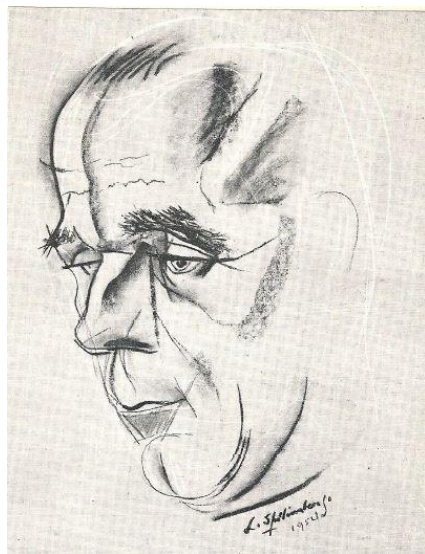


Fig. 14. Cuatro retratos del coleccionista publicados en soportes impresos. Arriba izq., en el artículo de B. Oldenburg en revista *Análisis* (1969); arriba der. en rotograbado de *La Prensa* (1965); abajo izq., en un dibujo de Spilimbergo, en el catálogo (1955); abajo der., otro dibujo de Spilimbergo, publicado en folleto de galería Centoira (1996)



porción de las 200.000 toneladas. El ácido clorhídrico se obtiene en varias plantas en forma sintética, combinando cloro e hidrógeno. Para el ácido nítrico, elaborado con procedimientos anticuados, se ha iniciado la instalación de una nueva planta de síntesis. Ácidos acético, fluorhídrico, fosfórico, tartárico, etc. se obtienen en fábricas modernas en cantidades que responden a las necesidades locales.

**ACOLLARADA.** Hidr. Pequeño curso de agua al sur de S. Pedro (Santa Lucía), prov. de Buenos Aires, afluente del arroyo Burgos.

\* **ACONCAGUA.** Geog. El 10 de febrero de 1961 fue escalada su cumbre por una expedición militar dirigida por el teniente Oscar R. Sosa, integrada por el teniente Juan A. Garibotte, el sargento Julio C. Darvich, el cabo Ramón G. Ojeda, de la compañía de esquiadores de alta montaña "Teniente primero Ibáñez", con asiento en Puente del Inca. Guía del grupo fue el sargento Darvich, que venció ocho veces en la ascensión al cerro. Fue escalada también a fines de 1962 por un grupo a cuyo frente iba el teniente Martín Raúl Amarfil, con el profesor Christian Dupertius y los tenientes Jorge Apa y Juan Antonio Garibotte. En su última etapa hallaron vientos huracanados en la cumbre y una temperatura de 40° bajo cero.

**ACOPLADO.** m. Vehículo sin motor arrastrado por otro motorizado: tranvía, comión, etc.

**ACOSTA, Pablo.** Biog. Hacendado, n. en Buenos Aires el 19 de mayo de 1885; m. el 10 de mayo de 1959. Se dedicó al fomento de la ganadería y la agricultura en su establecimiento Los Angeles, en Azul, prov. de Buenos Aires. Integró el primer directorio de la Corporación Argentina de Carnes y realizó diversos viajes a Europa y a los Estados Unidos para estudiar los adelantos en materia agropecuaria. En su establecimiento rural mantuvo una colonia de vacaciones que administraban los salesianos y poco antes de su muerte donó a los padres trapenses norteamericanos 600 hectáreas para la instalación de un convento de la orden, que se inauguró en mayo de 1959, el primero de esa congregación en el país.

, **Wladimiro de.** Arquitecto, n. en Rusia. Realizó sus primeros estudios en Rusia y completó su especialización en Roma y en Alemania. Ejerció su profesión en Italia y Alemania, donde se incorporó a los grupos artísticos más avanzados. Se halla en el país desde 1928 y fue asesor urbanista del gobierno de la provincia de Santa Fe y del concejo deliberante de Buenos Aires. Participó en diversos congresos internacionales de arquitectura. En 1957 fue nombrado profesor titular de la cátedra de visión en la facultad de arquitectura y urbanismo de Buenos Aires. Se distinguió en el estudio de la bioclimatología y la adaptación de la vivienda a las condiciones climáticas y funcionales. Pronunció conferencias en las universidades de California, Nebraska, Tulane, Harvard y en el Instituto tecnológico de Massachusetts, etc. Colaborador de revistas especializadas en todo el mundo. Una de sus obras más conocidas se titula *Vivienda y ciudad*.

**ACOSTA.** Hidr. Arroyo en el N. del part. General Madariaga, prov. de Buenos Aires; desagua en la laguna de Monsalvo, en el partido de Maipú.

**ACQUARONE, Ignacio.** Biog. Industrial y hacendado, n. en Buenos Aires el 9 de octubre de 1910. Cursó estudios secundarios en una escuela industrial nocturna, donde obtuvo el título de técnico construcciones y alrededor de 1940 comenzó a formar sus colecciones para mostrar en ellas un panorama de la actividad artística en la Argentina desde sus primeros pasos hasta el momento actual. También reunió nu-

merosas muestras de la historia de la pintura italiana desde el movimiento futurista hasta el presente; su colección italiana consta de más de 300 obras representativas. Además reunió la bibliografía correspondiente. De su colección de obras argentinas se publicó un catálogo con prólogo de Córdoba Iturburu y reproducciones en colores. La fama adquirida por la riqueza artística reunida atrae la visita de críticos de arte y estudiosos.



Ignacio Acquarone

**ACTIS, Luis J.** Biog. Sacerdote, escritor, n. en Tandil el 3 de febrero de 1904. Cursó sus estudios en el seminario pontificio de Villa Devoto (1925) y en la universidad gregoriana de Roma (1928). Enseñó religión, moral, psicología y metafísica en la escuela normal de Tandil. Fue cura en la parroquia de Azul (1929-34) y cura párroco en la catedral de la misma ciudad (1934-45). Desde 1945 es párroco de la iglesia matriz de Tandil y vicario foráneo de la jurisdicción. Fundó el círculo católico de obreros y la asociación cultural José M. Estrada en la misma ciudad. Autor de: *Caminos de elevación; En defensa de mi fe; Hacia una nueva sociedad; Un ideal enmascara la vida; Es la hora de la justicia social; Hebras de luz; Los derechos humanos; La mujer ante las urnas; Es o no es*, etc.

**ACHAVIL.** Geog. Paraje próximo a la ciudad de La Rioja, en la Quebrada de los Sauces. La voz es híbrida, *acha*, *achay*, quichua, que significa hermoso, y, *-vil*, voz cacana, que significa comarca, pueblo; podría traducirse por Paraje hermoso.

**ACHIRAS, Los.** Geog. Localidad del partido de Pila, prov. de Buenos Aires.

**ACUNA, Andrés.** Biog. Pintor y grabador, n. en Cañada de Gómez, prov. de Santa Fe, el 5 de junio de 1902. Autodidacta. Concurrió a muestras oficiales



Andrés Acuña

diversas, el salón nacional, el salón de Rosario, el de Santa Fe, La Plata, Mar del Plata, Tandil, Pergamino, San Francisco (Córdoba), San Miguel de Tucumán. Realizó también muestras personales desde 1938 en el consejo general de educación de Santa Fe y en Cañada de Gómez, en la galería Müller de Buenos Aires, en la galería Fideibus de Rosario, etc. Se halla representado en el museo de la escuela normal de Santa Fe, en el Consejo general de educación, en la municipalidad de Mar del Plata, en la asociación de artistas independientes de Tucumán, en la Casa del Maestro de Santa Fe, en el Museo municipal de Santa Fe, "Juan B. Castagnino", de Rosario, etc.

, \* **Angel.** Jurisconsulto e historiador, n. en el departamento San Martín, prov. de Corrientes, el 17 de abril de 1882; m. en Buenos Aires el 6 de abril de 1957.

, **Juan Enrique.** Escritor, n. en Posadas, prov. de Misiones, en 1915. Es autor de algunos libros de poesía: *Triángulo, La ciudad sangrante, El canto, El río*,

Fig. 15. Artículo sobre el coleccionista en el Apéndice de 1964 de la *Gran Enciclopedia Argentina*, publicada bajo la dirección de Diego Abad de Santillán con asesoramiento de Romualdo Brughetti en artes plásticas



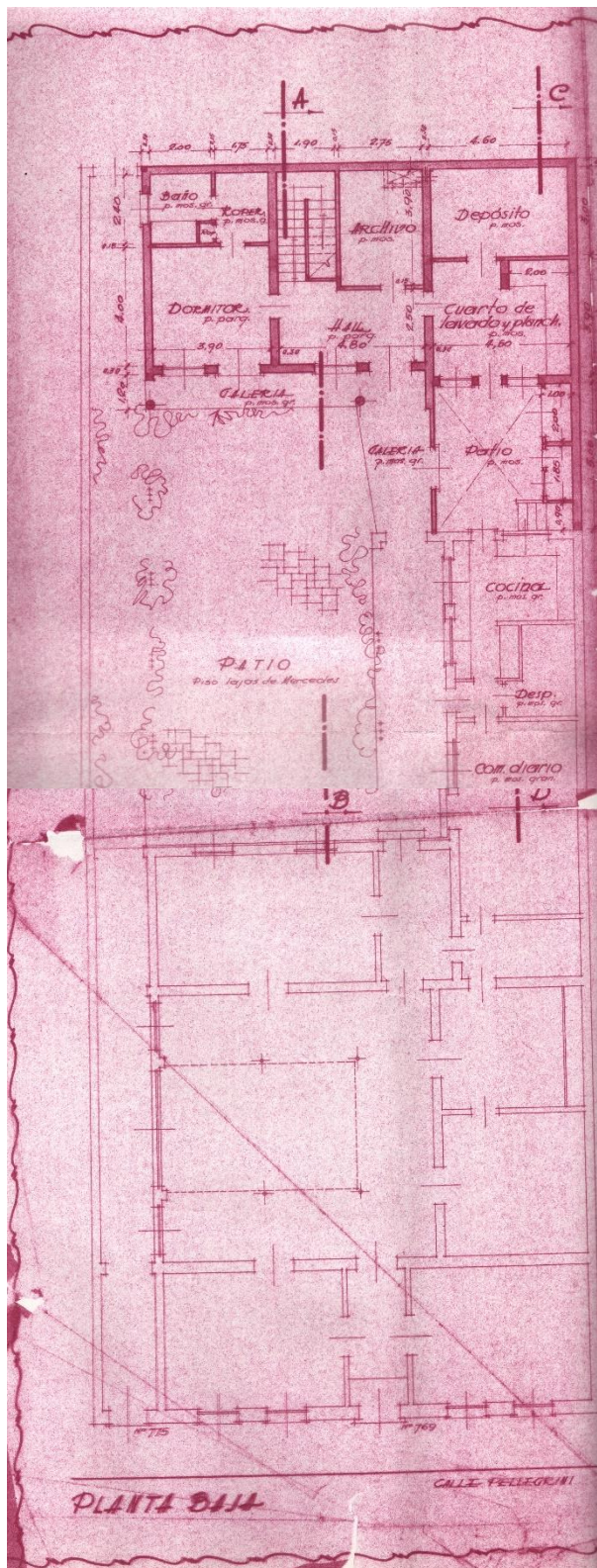


Fig. 16. Planos heliográficos de la residencia de Ignacio Acquarone, obtenidos en el Departamento Obras Privadas de la Municipalidad de Concordia, Entre Ríos. Se advierten las habitaciones previstas como depósitos



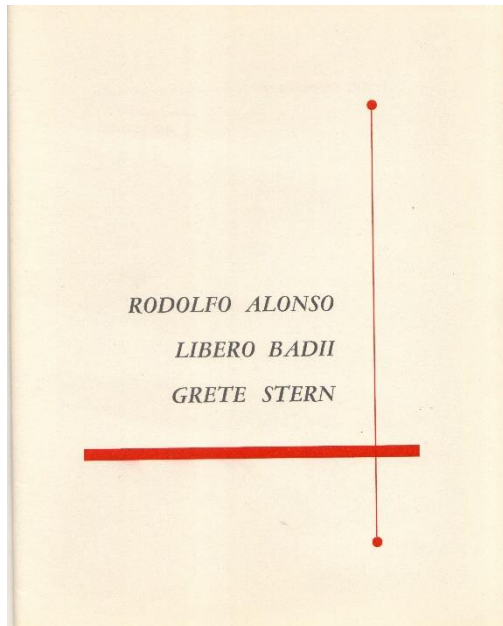
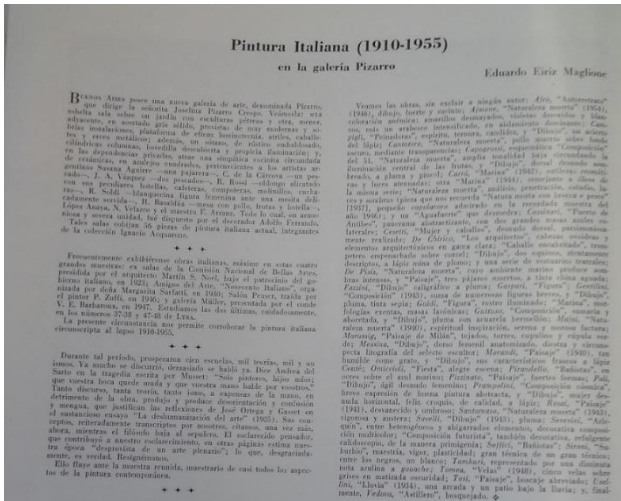


Fig. 17. Dos páginas de la publicación realizada por Rodolfo Alonso, Grete Stern y Libero Badii a partir del *Cristo* comisionado a este último por Ignacio Acquarone



Fig. 18. Segunda *carta* sobre la colección Acquarone escrita por Nicolás Pasarella. Vista parcial de la primera página



BLANCA STABILE

UNA  
NUEVA GALERÍA de ARTE  
y UNA  
COLECCIÓN PARTICULAR  
de PINTURA MODERNA

Buenos Aires ha comenzado, desde hace un corto tiempo, a renovar el aspecto de su arquitectura. No se trata de un mero remozamiento, sino de un cambio total de conceptos: no de modificar simplemente las fachadas sustituyendo la pintura por variados revestimientos, sino de conformar de distinto modo los espacios donde el ciudadano realiza las habituales funciones exigidas por la existencia colectiva.

Ignorado el naciente espíritu por los hombres de gobierno que hubieran podido señalar desde las ejecuciones de las grandes plazas oficiales —barrios obreros, plantas industriales, edificios públicos, etc.— la trayectoria de los movimientos arquitectónicos modernos, quedó reservada esta misión a la iniciativa privada.

Arquitectos jóvenes fueron plasmando a través de las hojas o modestas viviendas suburbanas, los bloques de apartamentos y los edificios urbanos, el sentido de aquella renovación.

La experiencia se muestra hoy en una flamante sala de exposiciones de arte: la Galería Pizarro. Acentuada sobre la planta de un viejo edificio de la calle Maipú, se han adecuado los ambientes a las exigencias de su función, confundiéndose inseparablemente en tal logro las relaciones de los planes constructivos, los elementos de su decoración y el juego experto del color. El lugar resulta de este modo el más propicio para acoger y exhibir un conjunto de pintura moderna.

Buenos Aires, enorme ciudad, absorbida en los últimos decenios por el crecimiento de sus fuerzas vitales, ha retrasado la marcha en las exteriorizaciones de su cultura. Gran urbe en cuanto a los aspectos materiales de su vida, no ha demostrado sin embargo idéntica energía en la exploración de una superestructura cultural correspondiente al grado de su desenvolvimiento general. Este desequilibrio, visible en el específico campo de la vida artística, explica en parte la carencia de un museo de arte moderno entendido no como mero acervo de expresiones pictóricas modernas, sino como centro vivo donde toda forma de actividad creadora —arquitectura, escultura, pintura, artes aplicadas, diseño industrial, etc.— halla la orientación adecuada a las exigencias de sus fines.

La aparición, pues, de una colección privada formada en torno a las corrientes contemporáneas cobra una especial importancia. Si al mundo hecho de la existencia en nuestro medio ha de otorgarse un extraordinario valor, a su exhibición pública ha de conferírsele similar trascendencia.

Componen la colección del señor Ignacio Acquerone presentada en la galería aludida, numerosas firmas provenientes de la pintura italiana de nuestro siglo. Desde Severini, Soffici, di Chirico hasta los más jóvenes: Vedova, Sottsass, Prampolini, Capogrossi, sin olvidar a los maestros Morandi, Sironi, Toti, Guidi, de Pisis, Rosi, etc. Que no siempre ellas han sido escogidas dentro de la manera más prestigiosa, quizá, pero nos atrevesmos la madurez de la época metafísica de di Chirico, o el futurismo de Carrà o las expresiones más recientes de Afro y Santomaso, que inclusive lamentamos no tener cerca este desmerecido nuevo realismo de Cusano y Pizzinato, nada de esto es factible ponderable como para detener nuestro gozo en su total contemplación.

Afirmamos a la idea de que nuestra ciudad merece y requiere su museo de arte moderno, no para entretenerse en la persecución de lo foráneo, sino para ampliar y enriquecer el horizonte de sus ojos y volver luego la mirada más eficiente hacia su propio mundo al menos por obviar a los valores autóctonos el nivel cedido por las expresiones más universales.

A LOS POETAS JOVENES

El Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino no es una ventana abierta a un solo rumbo, sino un mirador abierto a las cuatro esquinas cardinales. Para reformarlo, desde el próximo número dedicaremos unas páginas a las más jóvenes promociones líricas. En tanto todavía ruedan las historias o los ecos de las disputas entre pasadas, aunque recientes, generaciones, nosotros queremos ofrecer un panorama de la última poesía argentina. Para ello solicitamos de los jóvenes poetas el envío de trabajos inéditos, que publicaremos con esta única condición: que sean poesía. Los rogamos agregar una síntesis biográfica para su ubicación en el tiempo. — C. C.

Fig. 19. Producción gráfica y escrita en torno a la muestra de pintura italiana de la colección Acquerone en Galería Pizarro. Arriba izq., artículo en *Lyra*; arriba der., nota de redacción en *La Nación*; abajo izq., folleto de exposición; abajo der., artículo en *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*.



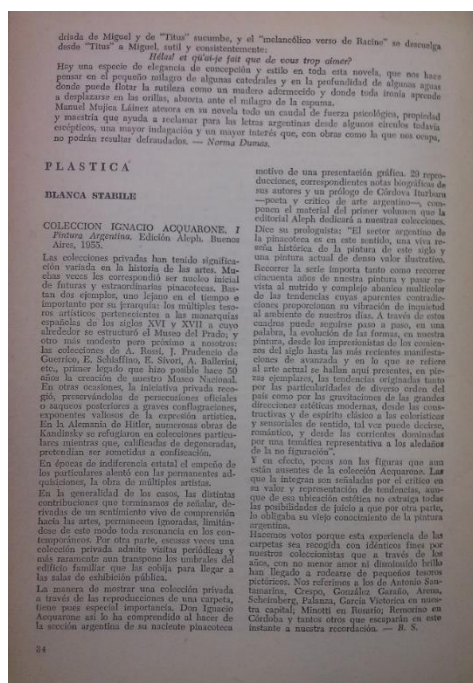
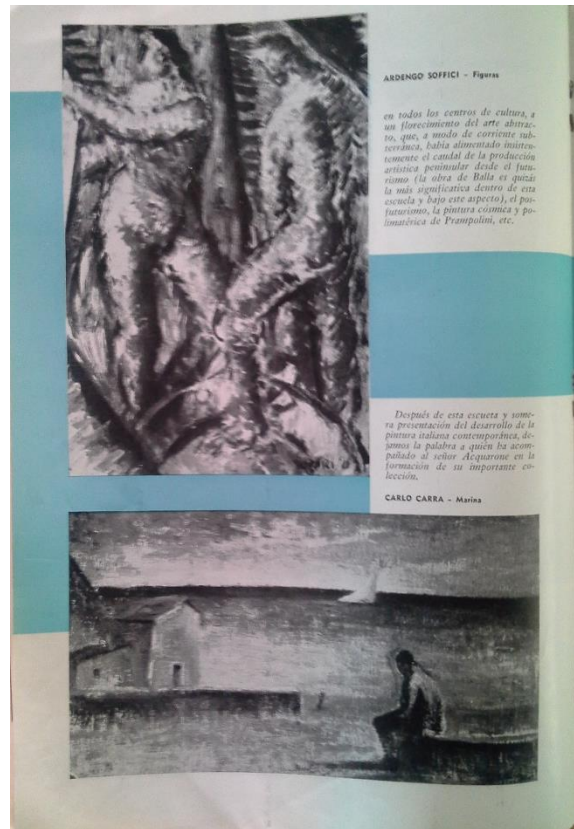


Fig. 20. Producción gráfica y escrita en torno a la publicación del catálogo. Arriba: dos de las nueve páginas del artículo publicado en *Histonium* donde se anuncia la edición del libro. Abajo: reseña bibliográfica de Blanca Stabile en el *Boletín del Instituto Amigos del Libro Argentino*.

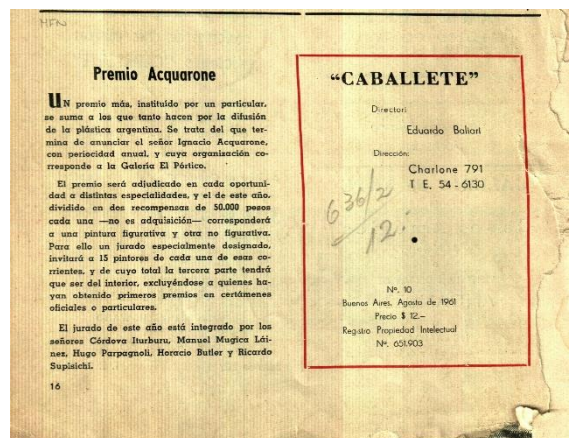
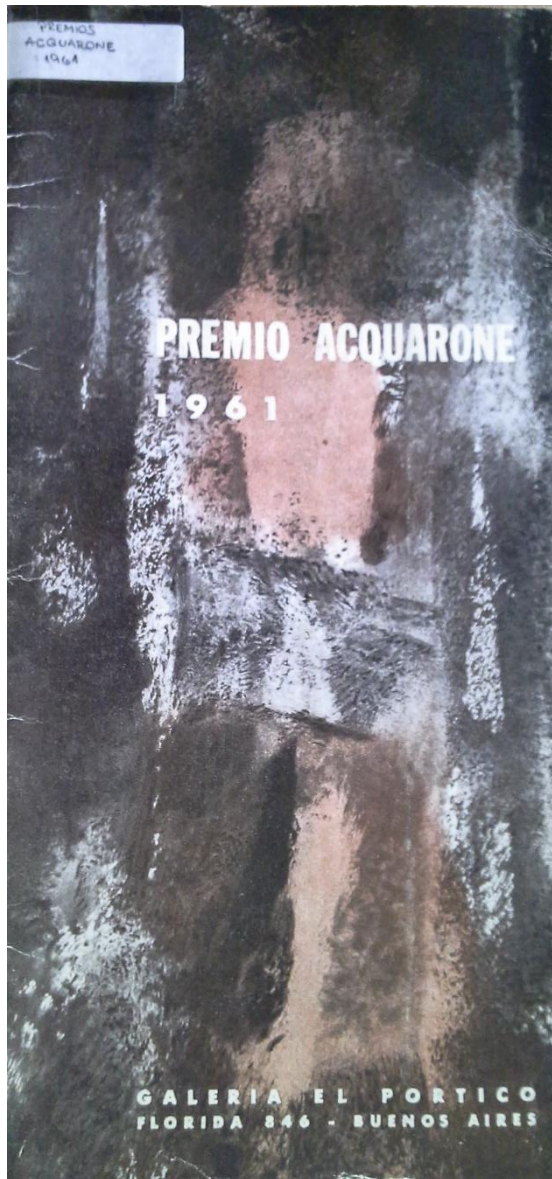


Fig. 21. Producción gráfica y escrita en torno al Premio Acquarone de 1961. Izq., cubierta del folleto de la exposición; arriba der., artículos periodísticos en *El Mundo*; abajo der., nota alusiva en *Caballote*



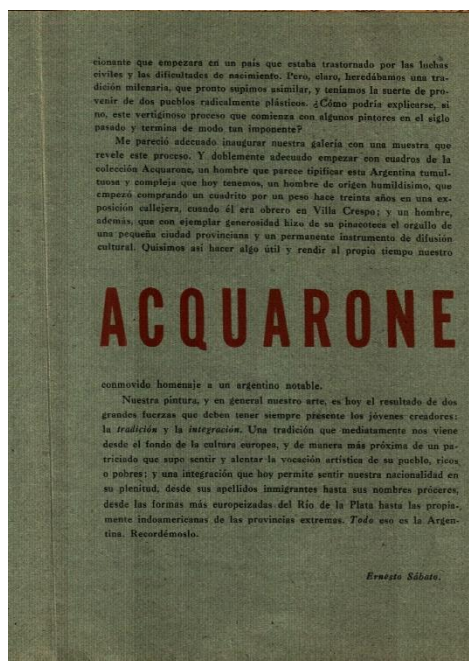


Fig. 22. Producción gráfica y escrita en torno a exposiciones diversas. Arriba izq., folleto de la exposición en Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (1964); arriba, der., separador de la sección dedicada a la colección Acquarone en el catálogo de la II Bienal Americana de Arte (2da edición); abajo, der., folleto de la exposición en Galería de las Artes, con texto de Ernesto Sábato (1965)